Heft 130.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DIE BAUMZEICHNUNG IN DER DEUTSCHEN GRAPHIK DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LANDSCHAFTSDARSTELLUNG

VON

IGNAZ BETH

MIT 112 ABBILDUNGEN VON BAUMTYPEN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1910

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

BIBLIOTHECA ROMANICA.

Preis jeder Nummer 40 Pfennige.

Jedes Werk auch gebunden vorrätig.

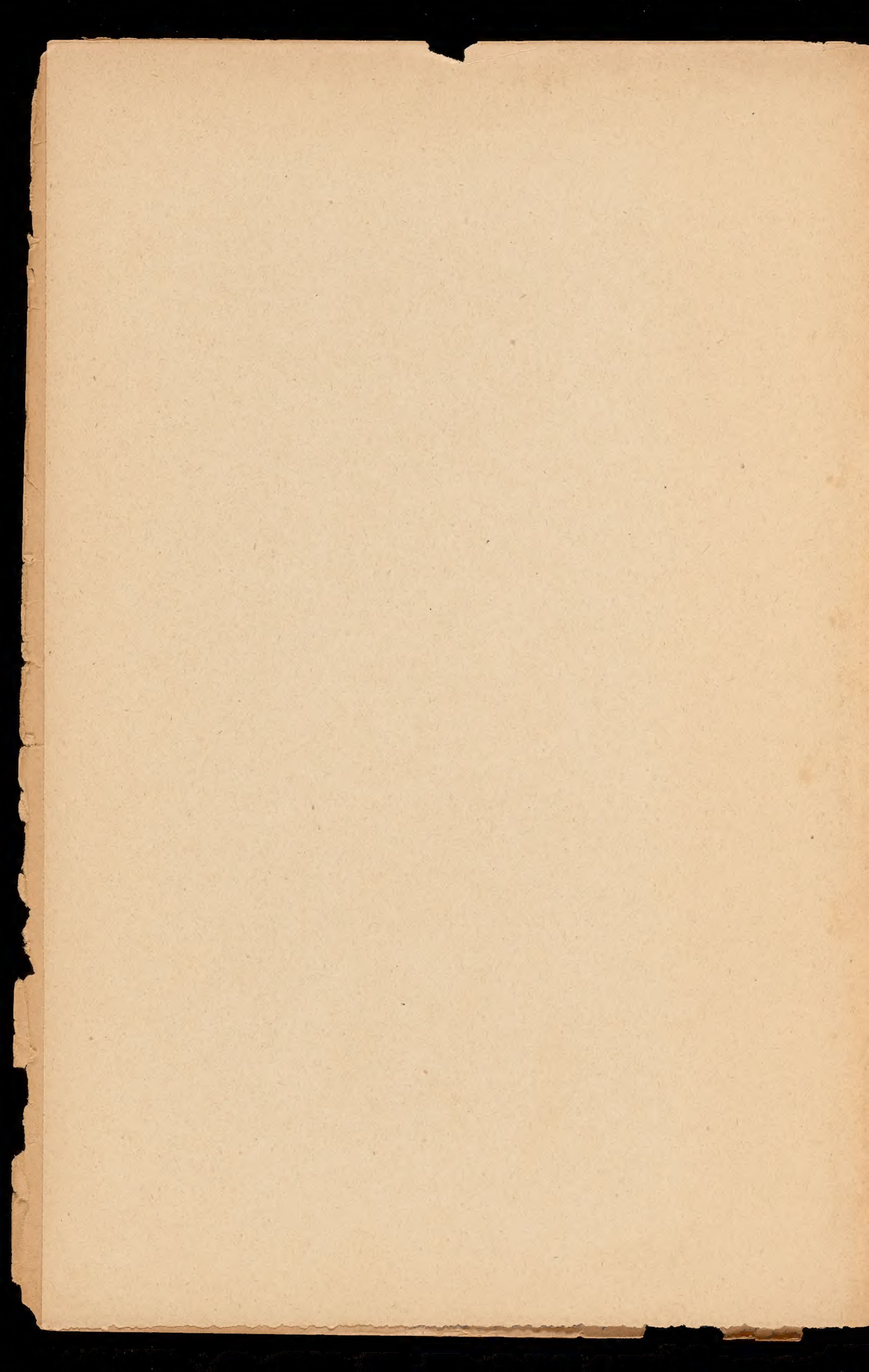
---

1. **Molière,** Le Misanthrope.
2. **Molière,** Les Femmes savantes.
3. **Corneille,** Le Cid.
4. **Descartes,** Discours de la méthode.
5|6. **Dante,** Divina Commedia I: Inferno.
7. **Boccaccio,** Decameron, Prima giornata.
8. **Calderon,** La vida es sueño.
9. **Restif de la Bretonne,** L'an 2000.
10. **Camões,** Os Lusíadas: Canto I, II.
11. **Racine,** Athalie.
12/15. **Petrarca,** Rerum vulgarium fragmenta.
16/17. **Dante,** Divina Commedia II: Purgatorio.
18/20. **Tillier,** Mon oncle Benjamin.
21/22. **Boccaccio,** Decameron, Seconda giornata.
23/24. **Beaumarchais,** Le Barbier de Séville.
25. **Camões,** Os Lusíadas: Canto III, IV.
26/28. **Alfred de Musset,** Comédies et Proverbes.
29. **Corneille,** Horace.
30/31. **Dante,** Divina Commedia III: Paradiso.
32/34. **Prévost,** Manon Lescaut.
35/36. Oeuvres de Maître **François Villon.**
37/39. **Guillem de Castro,** Las Mocedades del Cid I, II.
40. **Dante,** La Vita Nova.
41/44. **Cervantes,** Cinco Novelas ejemplares.
45. **Camões,** Os Lusíadas: Canto V, VI, VII.
46. **Molière,** L'Avare.
47. **Petrarca,** I Trionfi.
48/49. **Boccaccio,** Decameron, Terza giornata.
50. **Corneille,** Cinna.
51/52. **Camões,** Os Lusíadas: Canto VIII, IX, X.
53/54. **La Chanson de Roland.**
55/58. **Alfred de Musset,** Poésies (1828—1833).
59. **Boccaccio,** Decameron, Quarta giornata.
60/61. Farce de Maistre **Pierre Pathelin.**
62/63. **Giacomo Leopardi,** Canti.
64/65. **Chateaubriand,** Atala.
66. **Boccaccio,** Decameron, Quinta giornata.
67/70 **Blaise Pascal,** Les Provinciales.
71|72. **Le cento novelle antiche.**
73|74. **Calderon,** El Mágico Prodigioso.
75|77. **Lamartine,** Méditations.
78|79. **Giambattista Strozzi,** I madrigali.
80. **Corneille,** Polyeucte.
81|83. **Balzac,** Eugénie Grandet.
84. **Boileau,** Art poétique.
85|86. **Boccaccio,** Decameron, Giornata sesta e settima.
87|88. **Voltaire,** Zadig ou la Destinée.
89|90. **Boccaccio,** Decameron, Giornata ottava.
91. **Leopardi,** Pensieri.
92. **Corneille,** Le Menteur.
93. **Boccaccio,** Decameron, Giornata nona.
94|95. **Brunetto Latini,** Tesoretto.
96|98. **Balzac,** Le Cabinet des Antiques.
99|100. **Boccaccio,** Decameron, Giornata decima.
101. **Boileau,** Le Lutrin.
102|107. **La Bruyère,** Caractères.
108. **Maffei,** Merope.
109. **Goldoni,** Locandiera.
110|111. **Metastasio,** Didone abbandonata.
112|114. **Tillier,** Belle-Plante et Cornélius.
115|1 6. **Redi,** Poesie Toscane.

Weitere Bändchen in Vorbereitung.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

DIE BAUMZEICHNUNG
IN DER DEUTSCHEN GRAPHIK DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
130. HEFT.

DIE BAUMZEICHNUNG IN DER DEUTSCHEN GRAPHIK DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LANDSCHAFTSDARSTELLUNG

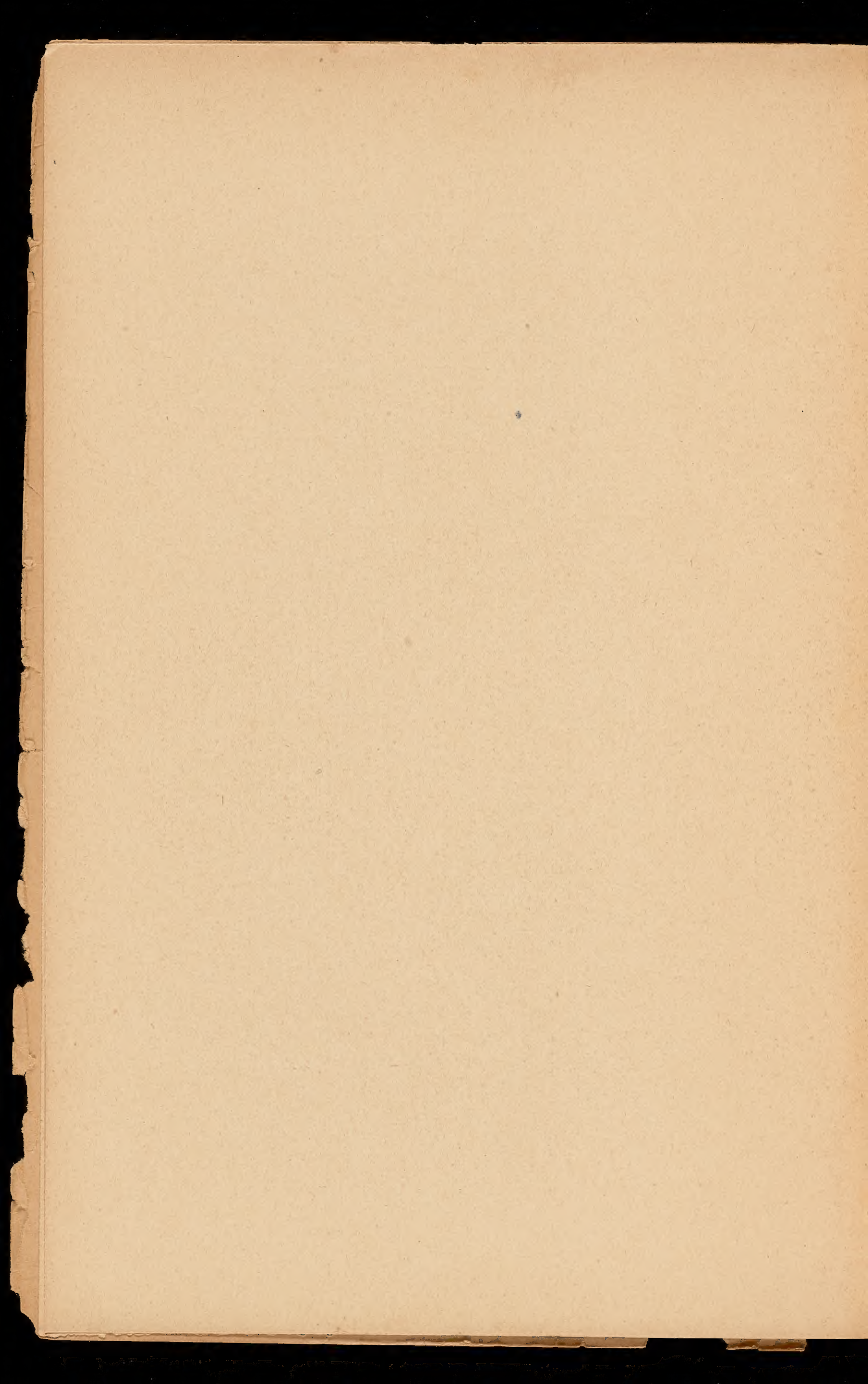
VON

IGNAZ BETH

MIT 112 ABBILDUNGEN VON BAUMTYPEN

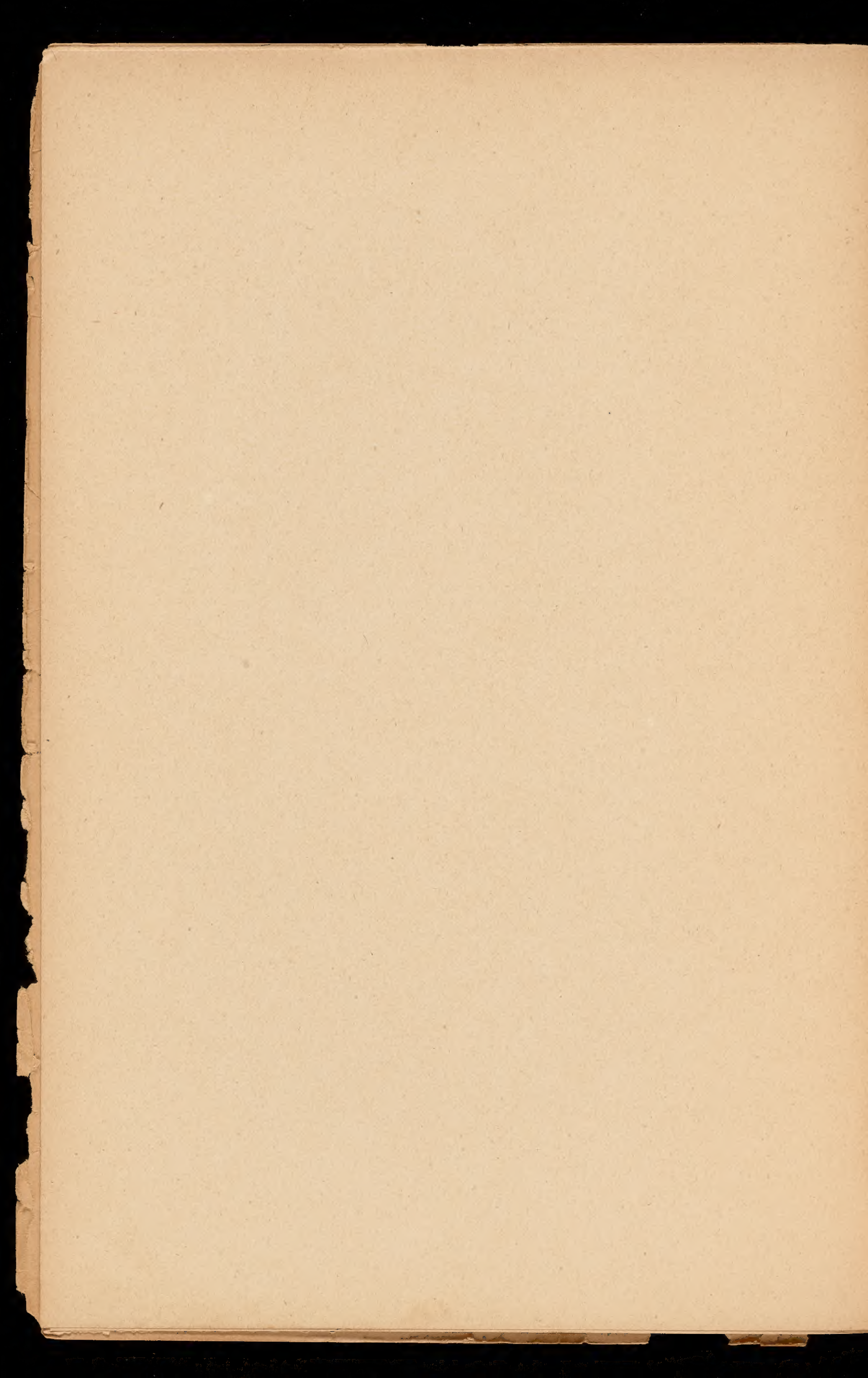


STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1910

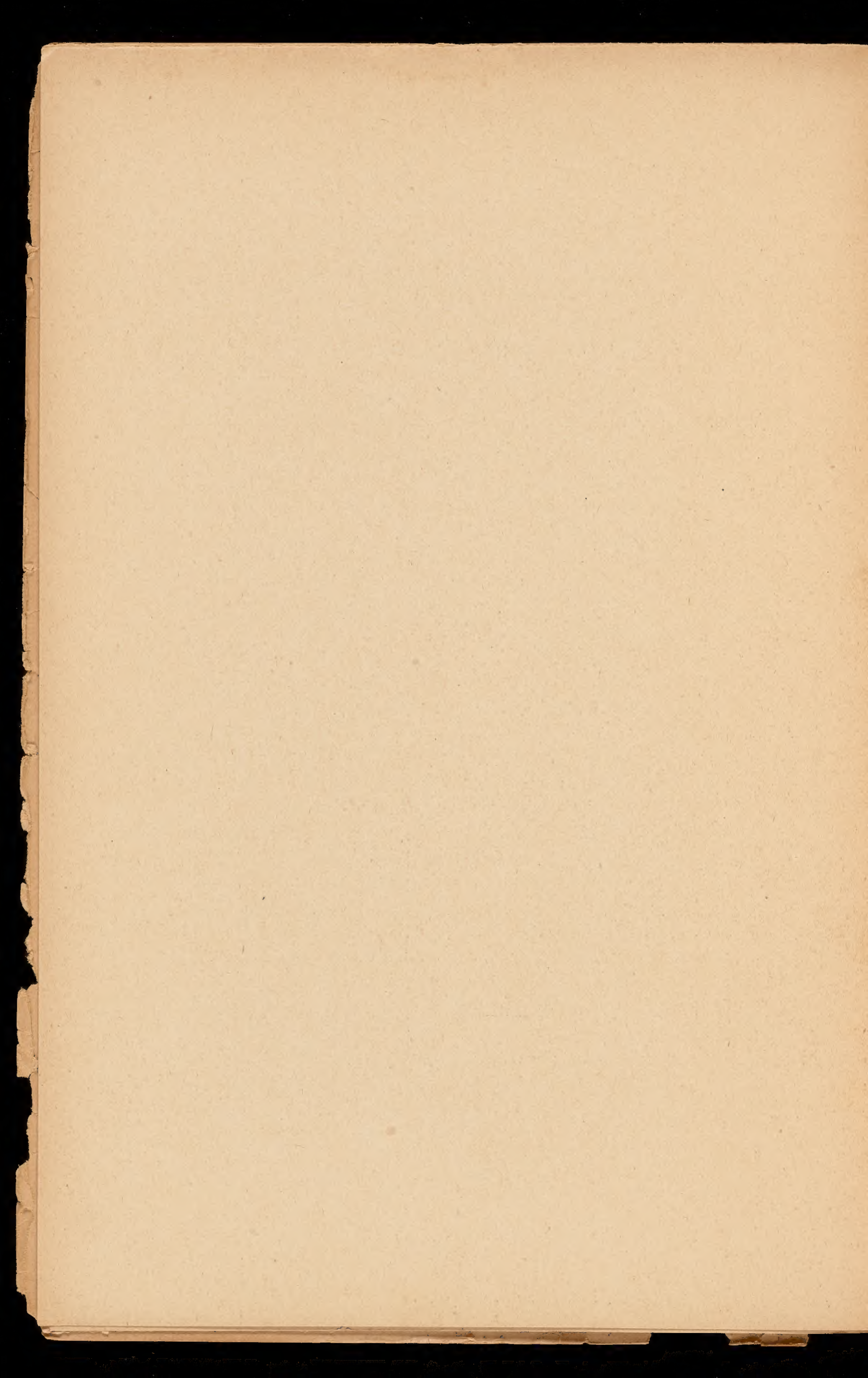


HERMANN VOSS

ZUGEEIGNET.



INHALT.



VORWORT.

Diese Arbeit, die den Preis der Grimm-Stiftung an der Berliner Friedrich Wilhelms-Universität (1909) gewann, war durch das gestellte Thema von vornherein genau umgrenzt, und ein Abschweifen etwa auf die Gebiete der Malerei hätte — nach Ansicht des Verfassers — präzise Fragestellungen erschwert.

Die innere Berechtigung dieser Untersuchungen liegt in der Bedeutung des Baumes für die Landschaftsdarstellung; es gilt die Auseinandersetzung mit ihrem wichtigsten Bestandteil, in einer Kunst, die gerade darin Unvergleichliches geleistet hat. Für ihre Anfänge aber ist der Baum das Landschaftselement schlechthin, und insofern lag die Aufgabe nahe, diese Studien in eine Geschichte der deutschen Landschaftsgraphik einmünden zu lassen. Allein der Verfasser glaubte von einer Fixierung des Tatbestandes vorläufig mehr erhoffen zu dürfen, als von einer noch so interessanten Vermengung des Themas mit anderen landschaftlichen Problemen, wie etwa der Entwicklung des Raum-, des Naturgefühls und dergl.

Zunächst sollte es also nicht mehr als die Geschichte der graphischen Darstellungsformen des Baumes werden. Es war zu untersuchen, wie die ersten schematischen Gebilde, mit denen der Baum in die Graphik eintritt, einerseits durch die Tradition, andererseits durch das Material und die stete Differenzierung bedingt wurden, und wie indessen

diese ehernen Gesetze in der Naturbeobachtung ihr Gegengewicht erhielten.

Das XVI. Jahrhundert dagegen wurde bestimmt durch den Ausbruch elementarer Kraft, die in den Landschaften der Jugendwerke Dürers sich kundtat. Dürers Stärke lag im Erfassen der einzelnen Erscheinung, und so wurden vage Ansätze zur Ausbildung einer einheitlichen Landschaftsdarstellung durch das Interesse am Einzelbaum verdrängt. Es mag letzten Grundes mit dem Empfinden des deutschen Renaissancemenschen zusammenhängen, daß er nicht etwa der Gliederung der Baummassen, sondern dem Baumindividuum sein Herz schenkte. So wurde dieses wieder zum Mittelpunkt des Themas. Als Gegenprobe sei die Frage gestellt: ob die Baumzeichnung etwa bei Rembrandt auch annähernd dasselbe Interesse beanspruchen dürfte, wie bei Dürer!

Allein von der Gesetzmäßigkeit der Entwicklung, wie sie im XV. Jahrhundert zu verzeichnen war, ist jetzt keine Rede; sie ist jetzt zu großen Schwankungen ausgesetzt durch die verschieden gearteten Individualitäten der einzelnen Künstler. Daher mußte der Stoff des XVI. Jahrhunderts nach Künstlern geordnet werden, welche die festen Rahmen für die große Masse der Graphik angeben. Es war nur natürlich, daß dabei die bisherige Forschung ausgibig zu Worte kam, und zwar im Texte selbst, zur Kontrolle der eigenen Ansichten des Verfassers.

Für das XV. Jahrhundert erschien es geraten, den Entwicklungsgang an typischen Beispielen, an einer Art «corpus arborum» von Faksimilien zu erläutern, wogegen von einer Zusammenstellung bekannterer Werke des XVI. Jahrhunderts, die in gut verwendbaren Abbildungen jedermann leicht zugänglich sind, füglich abgesehen werden konnte. — Die zeitliche Begrenzung des Themas ergab sich aus dem bodenständigen Charakter der deutschen Baumzeichnung; der Zeitpunkt, an dem er sich verflüchtigte, gab diesen Untersuchungen den Ausschlag. Dies kürzte sie beträchtlich ab.

Bausteine sollte diese Arbeit herbeischaffen. Wenn auch die Zügel nicht immer straff genug angezogen wurden, und, namentlich im letzten Teil, allzuoft die Zeichnung der Entwicklungslinie zugunsten einer Schilderung der landschaftlichen Probleme überhaupt preisgegeben wurde so ist sich der Verfasser am besten dessen bewußt, wie sehr die Geschichte der deutschen Landschaftsdarstellungen — jetzt erst recht — noch geschrieben werden muß.

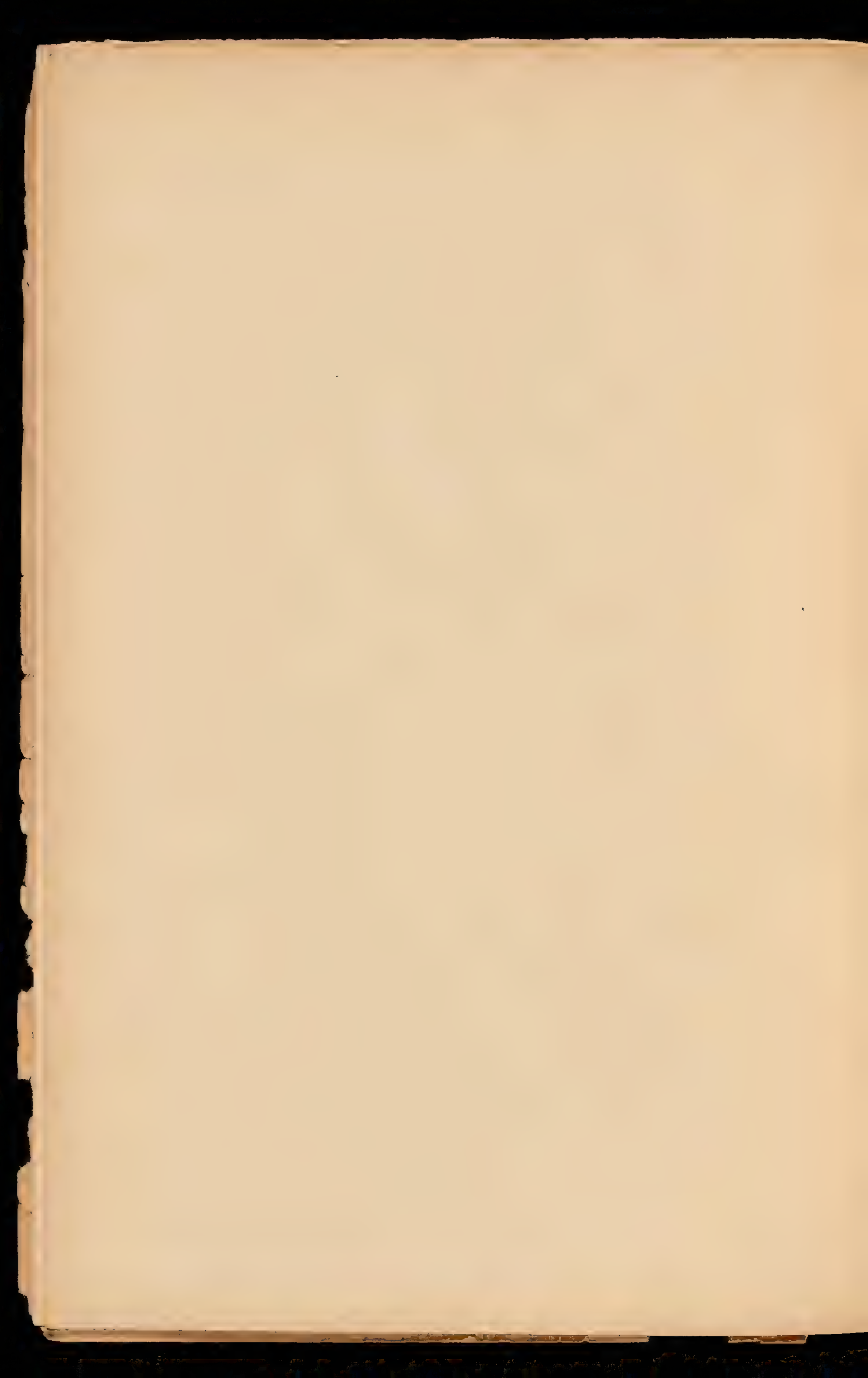
Freiburg im Breisgau, 1910

IGNAZ BETH,
Dr jur. et phil.



I. TEIL.

FÜNFZEHNTES JAHRHUNDERT



EINLEITUNG.

Wenn für eine Landschaftsdarstellung die Erde und der Himmel zu wenig Anhaltspunkte bieten, des Wassers Beweglichkeit einem bildmäßigen Festhalten sich entzieht, Gras und Kräuter zu gering erscheinen, so bleibt der Baum das sichtbarste Zeichen der unbelebten Natur, ihr prägnantestes Symbol. Man könnte beinahe sagen, daß der Baum erst die Landschaft ausmacht.

Sobald die deutsche Graphik aus den plumpen Erzeugnissen der ersten Versuche zu bildmäßigen Darstellungen einlenkt, ist ihr die Zeichnung von Figuren, und allenfalls Architekturen durch deren klares Wesen ermöglicht, doch mit dem schier unentwirrbaren Komplex einer Baumkrone setzt sich der mittelalterliche Graphiker auseinander, indem er sich Schemata zurechtlegt, vielmehr: entlehnt; und zwar entnimmt er sie der ausgeprobten handschriftlichen Uebung.

Aus diesem Grunde ist an erster Stelle eine Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen zeichnenden Künsten im weiteren Sinne, also mit der Handschriftenillustration nicht zu umgehen.

Allerdings ist «ein eigentlicher Beweis dafür, daß die ältesten Bilddrucker aus den Kreisen der Schreiber und Bilderverfertiger von Gewerbe hervorgingen, noch nicht erbracht

worden[1]», obwohl sich manches dafür anführen läßt. Doch «kaum ein Element der Formensprache früher Holzschnitte ist ohne ein genau entsprechendes Gegenstück in irgend einer zurückgebliebenen Bilderhandschrift».

An den Handschriften der Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert und den späteren ist aber nicht nur zu ermessen, was die Zeichenkunst der Zeit für den Tagesgebrauch vermochte, sie bergen auch die Keime späterer Entwicklung, denn ihre Illustratoren tasten sich in ihnen bald vorsichtig, bald ungestüm, ja draufgängerisch zu immer neuen Versuchen durch. Was diese oft leicht kolorierten Illustrationen von den eigentlich graphischen Werken unterscheidet, das ist die aus der bequemeren Handhabung sich ergebende Zwanglosigkeit der Gestaltung, die dem mühsam arbeitenden Formschneider, und — wenn auch nicht in diesem Maße — dem Kupferstecher versagt bleiben muß.

Was der zunftgerechte Illuminist leicht mit der Feder entwirft, oder mit dem Pinsel hintupft, erstarrt für den Graphiker zur Norm, die Wege, die jener spielend betritt, erobert sich dieser mühsam in jahrzehntelangen Anstrengungen. Ja, oft ist es dem Zeichner ein Leichtes, komplizierte, malerisch gedachte Formen mit einem undefinierbaren Gekritzel wiederzugeben, deren Möglichkeit in jener primitiven Zeit für die Graphik einfach ausgeschlossen ist.

Aus diesem Grunde *ist die Handschriftenillustration zunächst als der große Vorratsspeicher der aus dem Mittelalter überkommenen Schemata anzusehen; dann aber: ist sie das Versuchsfeld der Graphik überhaupt.* Unter beiden Gesichtspunkten ist die

[1] R. Kautzsch: «Einleitende Erörterungen zur . . . Handschriftenillustration des Mittelalters». Straßburg, Heitz 1894 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 3).

Baumzeichnung in den Handschriften des XV. Jahrhunderts hier zu betrachen.

Brinckmann[1] hat zuerst eine erschöpfende Darstellung der Wandlungen gegeben, die die Baumstilisierung im Mittelalter erlebt hat.

Er schließt gerade da ab, wo ein neuer Abschnitt über die Baumzeichnung der hochentwickelten Handschriftenillustration des XIV. und XV. Jahrhunderts anfangen müßte. Die wertvollen, doch flüchtigen (weil in anderem Zusammenhange angeführten) Hinweise Kautzschs können über diese Lücke nicht hinweghelfen. Kämmerer kommt in seiner allgemein gehaltenen Studie über die «deutsche Landschaft» über Andeutungen kaum heraus. Von der Nennung anderer verstreuten Bemerkungen, welche gelegentlich monographischer Bearbeitungen von anderen Forschern gebracht wurden, kann hier füglich abgesehen werden.

Es müßte eine dankbare Aufgabe sein, gerade das letzte Stadium der Handschriftenillustration auf die Baumzeichnung hin zu prüfen, die Zeit, wo es einen Kampf zu führen galt, und zwar nach zwei Fronten, da doch von einer Seite die hochentwickelte Tafelmalerei allzu wirksame Konkurrenz schaffte, und von der anderen die mit Druck billig hergestellten Einzelblätter das Land überfluteten; reich und arm wurde so versorgt, und in dieser Not spannt die vordem so mächtige Zunft ihre höchste Kraft an, um den harten Kampf zu bestehen. Bekanntlich, mit wenig Erfolg. — Diese Bedrohung von zwei Seiten her gibt der Handschriftenillustration des XV. Jahrhunderts ihr Gepräge und ist auch an der Zeichnung der Bäume zu beobachten. Es ist eine Zeit der Gärung, da die alten Schemata keineswegs aufgegeben werden, und sich trotzig gegen die allerorts aufkommenden Neuerungen zu behaupten versuchen. Hier muß es genügen, diesen Prozeß kurz anzudeuten, insofern er für die graphischen Künste in Betracht kommt.

[1] A. E. Brinckmann: «Baumstilisierungen des Mittelalters». Straßburg, Heitz 1907 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 69).

Jahrhundertelange Uebung hat für die Baumzeichnung einige feststehende Typen ausgebildet, die seit etwa 1200 ständig wiederholt wurden.

Es sei hier auf die ausführliche Darstellung dieses letzten Stadiums bei Brinckmann verwiesen, — mit der Bemerkung, daß der von ihm sog. «Blätterkronbaum» zuletzt mit dem «Silhouettenbaum» Eines bildet, vielmehr diesen fast durchwegs ersetzt, und daß die allzu willkürliche Bildung des «Pinienzapfenbaumes» nahezu verschwindet.

Den Haupttypus bildet die lineare Abstraktion in der Form des «Flächenbaumes». Das einzige Bemühen der Phantasie geht dann nach immer abwechslungsreicherer Gestaltung der Blätter, die die Baumkrone bilden, indem gleichzeitig die rein ornamentalen Formen immer mehr bekannte Gebilde nachahmen, so etwa, daß das Herzblatt ein Lindenblatt andeuten soll, die Doppellilie ein Eichenblatt, der Dreipaß den Ahorn etc. Sie wachsen durchwegs unorganisch, büschelartig aus dem Stamme heraus; seltener erfahren sie eine Lockerung durch Gruppierung der Blattmasse mittelst der Aeste und Zweige.

Auch behaupten sich noch hartnäckig rein imaginäre Bildungen, wie sie z. B. die bekannte «Toggenburg-Bibel [1]» aufweist: radial gruppierte, längliche, tropfenartige Blätter die nur der kalligraphischen, saloppen Pinselführung des massenhaft produzierenden Illustrators ihr Dasein verdanken.

Abseits von jener allgemeinen Art geht die Entwicklung der (von Brinckmann als «Kugelbaum» bezeichneten) Form, die die Erscheinung des Gewächses als Ganzes erfaßt und außer dem Stamm und der Laubmasse auf keine weiteren Unterscheidungen sich einläßt, die ich somit «Massenbaum» nennen möchte, da ja diese Masse nur in seltenen Fällen eine Kugel-

[1] Berlin, Kupf. Kab. — Vgl. J. Springer: «Die Toggenburg-Bibel» im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlg. 1900.

form annimmt, vielmehr meistens in Dreieckform auftritt, die sich dann in drei Ausläufer spaltet, je einen nach oben nach links und rechts, womit das Wesentliche der Laubentfaltung angegeben ist. Nun ist zwar diese Form viel einfacher, als die andere des Blätterbaumes, doch in den Augen eines mittelalterlichen Illustrators, die auf lineare Werte eingestellt waren, mußte ihr etwas Unkorrektes, Illegitimes anhaften. Er entschließt sich nur ungern zu ihrer Anwendung, meist nur, wenn ihn Eile dazu zwingt, aber wohl auch, wenn ihn das sinnlose Wiederholen der Blattbäume langweilt.

Lehrreich ist dafür eine Handschrift des Berl. Kupf. Kab. (123.), ein «Leben des hl. Augustin», das im ersten Drittel nur sauber ausgeführte Zweigblattbäume aufweist, und dann auf einmal sich mit einem Gekritzel begnügt, welches nur die Kontur angibt, und mittels farbiger Bemalung zusammengehalten wird. Eine andere Hand scheint hier ausgeschlossen, überdies wiederholt sich dieser Vorgang viel zu oft, um nicht als symptomatisch aufgefaßt zu werden.

Kautzsch[1] ist bei seiner Untersuchung über eine Gruppe von Handschriften auf diese Doppeldarstellung aufmerksam geworden: . . . . . . «Die Blätter zerfallen in zwei Klassen: beiden ist der naturalistisch knorrige, oben verästelte Stamm eigen, mit dem stehenden Aststumpf. Die Krone dagegen wird bald durch einen Büschel ganz großer Blätter der verschiedensten Form versinnlicht («Blätterkronbaum»), bald durch eine unregelmäßige Zeichnung, welche zusammenhängende Laubmassen darstellen soll («Gekritzelbaum»). Auch ganz naturalistische Bäume gelingen, sobald beabsichtigt wird, bestimmte wirkliche Baumarten vorzuführen. Die Palme z. B. . . . . . . findet sich schon beim Zeichner A. Die Laubkrone wird hie und da durch bunte Früchte, Blumen etc. oft recht unorganisch belebt.» In dieser Darstellung sind die einzelnen Elemente klar angegeben, wenn auch ohne systematische Einfügung in die Entwicklung der Baumzeichnung, auf die es dem Verfasser gar nicht ankam.

---

[1] Kautzsch: «Die Werkstatt Diebolt Laubers in Hagenau». Ztft. Bibl.

Noch eingehender belehrt über diesen Vorgang eine «Geschichte des alten Testaments» der Berl. Kön. Bibl. (M. g. f. 565), deren Zeichner nach den erwähnten zwei Stadien zu einem dritten übergeht, zur richtigen Kugelform, die er sogar gegen Ende der Handschrift zu schraffieren unterläßt.

Es ist, wie eine Empörung über das akademische Nachklappen der vorgeschriebenen Norm, in dieser Art, die ja zum Ziele viel rascher und müheloser führt. Der entwicklungsfähige Keim in ihr ist die richtige, obgleich grundsätzlich anders geartete Beobachtung, die ihr zu Grunde liegt. Die Analogie mit dem Durchdringen des Impressionismus — auch in den graphischen Künsten, erscheint hier unabweisbar.

Um die Wende des XIV. rund XV. Jahrhundert malen die Illuministen des Herzogs de Berry ihre unübertroffenen Horarien, die mit einem Ruck neuzeitliches Sehen bekunden [1]. Diese mit hellen Tupfen modellierten Massenbäumchen mußten wie ein unerhörtes novum auf die Zeitgenossen wirken, mußten eine Entschuldigung und eine Stütze für alle wagemutigen Abbreviationen der Baumzeichnung von nun an bieten.

Der Zeichner der «Reise des Johann von Mandeville nach dem heiligen Lande» (Berlin, kgl. Bibl. Mgf. 204) wagte um das Jahr 1430 [2] einen Wald («Wolt») auf die Weise darzustellen, daß er mehrere Reihen runder Kuppen hintereinander stellte, und nur die erste durch lose Strichelchen als Laubmassen bezeichnete, die ferneren aber mit horizontaler Schraffierung abgetan hat.

Jener Vorgang, der allerdings zur Flüchtigkeit verführte, wurde noch in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts mit Eifer aufgegriffen und es bildete sich bei der Handschriftenillustration,

---

[1] Die beste Ausgabe von Durrieu: «Les très riches heures». Paris 1904.

[2] Plattdeutsche Mundart.

eine Art Uebereinkommen, welches für die spätere Buchillustration folgenschwer werden sollte. Bei den heiligen Geschichten, den Bibeln etc., die doch die überwiegende Mehrzahl aller Manuskripte waren, ergab sich zu oft die Notwendigkeit Bäume zu zeichnen, als daß man nicht freudig die neue, stenographische Art in allen jenen Fällen, wo es galt, die Landschaft schlechthin, als Szene des Vorganges zu kennzeichnen, aufgegriffen hätte. Nun gab es aber traditionelle Darstellungen, in denen der Baum eine symbolische, feststehende Bedeutung hatte, unter keinen Umständen fortgelassen werden durfte, und bei denen es wohl unstatthaft gewesen wäre, loses Gekritzel statt der überlieferten Form zu geben; in diesen Fällen blieb man eben ruhig beim Alten.

Die Handschrift des Berl. Kupf. Kab. «Bilder aus dem alten Testament» (78 A 17), um 1450, hat durchwegs einen Gekritzelbaum, der durch salopp gezogene Schraubenlinien, der Leichtigkeit des Linienzuges wegen besonders beliebt [1], einen höchsten Grad von Flüchtigkeit erreicht. Trotzdem erscheint hier die wohlbekannte Weinranke, beim «Traum, den pharaons schenk sach», ein zierlicher Zweigblattbaum, als «mandelrut Aarons» unter gestaltlosen Stabstämmen, ebenso Mosis Gebüsch, und eine Eiche als Traumbaum Nabuchodonozors.

Diese Unterscheidung kann nicht genug betont werden. Es sind eben die ersten Versuche der Spaltung zwischen dem Baum als Species und als Specimen, zwischen «Baum» und «Bäumen». — Hier spielt sich noch dieser Vorgang sozusagen embryonal ab; es sind durchweg visionäre, oder hieratische Bäume, die eine Einzelbehandlung verlangen und als solche Träger der Tradition und der akademischen Routine sind. In der graphischen Uebung werden ihnen die Bäume des Vordergrundes entsprechen, gegen welche die Bäume des

---

[1] Vgl. ähnliche Spiralen in der erwähnten Geschichte des alten Testaments der Kgl. Bibl. Berlin (Ms. g. f. 565).

fernen Plans in der Sorgfalt der Ausführung zurückstehen und sich eine flüchtige Behandlung gefallen lassen müssen. Diese aber eignen sich in ihrer Vernachlässigung vortrefflich zu Versuchen, sie werden zur anima vilis der experimentierenden Formschneider und zu Trägern des Fortschritts, der dann zurückgreifend bei den Bäumen des Vordergrundes Anwendung findet. Und so schließt sich der Kreis.

Kapitel I.

EINZELHOLZSCHNITTE.

Es wäre am einfachsten, die Schemata der Baumzeichnung der ersten Holzschnitte als etwas allenfalls mehreren Nationen gemeinsames darzustellen. Trotz der trennenden Entfernungen und schier unüberwindlichen Hindernisse wurde jedes ikonographisch haltbare Schema mit einer wunderbaren Begehrlichkeit bei den Kulturnationen der Zeit aufgegriffen und zäh festgehalten; die nationale Differenzierung setzte ja erst im Laufe des XV. Jahrhunderts zögernd ein. Allein es ist nicht gleichgültig, ob die Errungenschaften der deutschen Graphik auf dem Wege der Entlehnung einer halbfertigen Technik zustandekamen, ob sie nicht vielmehr dem widerspenstigen Material in ungewohnten Mühen abgerungen worden sind. Wiederholt wurde in der Kunstgeschichte beobachtet, wie die ersten Erfinder zugleich den Stoff am zweckmäßigsten meisterten; das Ringen läßt eben in tiefere Schächte der Möglichkeiten blicken und mit ihnen rechnen. Die scheinbar selbstverständlichen Abbreviationen der Schwarzweißkunst erfordern viele Jahre erfolgreicher Versuche und dürften kaum den Nürnbergern und Straßburgern mühelos in den Schoß gefallen sein. Es wird sich letzten Grundes um die Trace einer großzügigen Entwicklung handeln, deren Primat kaum gewissenhaft genug zu untersuchen wäre.

Was den Ursprung der Formschneidekunst anbelangt, so bot die Tatsache, daß die erdrückende Mehrzahl der vorhandenen Holzschnitte auf deutschem Boden aufgefunden und aufbewahrt wird, daß die wenigen, welche handschriftliche Zusätze tragen, deutsche Sprache aufweisen und nach Oberdeutschland weisen, endlich, nicht am wenigsten, ihre Uebereinstimmung mit der deutschen Kunst jener Zeit, Gründe genug, an ihrem deutschen Ursprung nicht zu zweifeln. Man muß nur nicht außer Acht lassen, daß der «demokratische» Formschnitt im Gegensatz zu der fein nuancierten Miniaturkunst der Zeit als die Forderung des Marktes, als Vertriebsartikel bei den unzähligen Pilgerfahrten und der immer mehr wachsenden Heiligenverehrung aufkam und gerade beim deutschen, reich werdenden Bürgertum sofort Anklang fand.

Bei den meisten hier angeführten Blättern konnte aus guten Gründen (die im knappen Auszug im Anhang angegeben worden sind) deutscher Ursprung vorausgesetzt werden. Aber auch auf die Gefahr hin, daß die Zukunft dies oder jenes Blatt dem deutschen Formschnitt streitig machen sollte, mußte eine Zusammenstellung erreicht werden können, welche das Gesetz der Entwicklung klar machte, ohne durch Entziehung vereinzelter Glieder einer Erschütterung ausgesetzt zu sein.

Bibliographische und polemische Notizen sind — nach Möglichkeit — dem Anhang vorbehalten worden.

Die Gruppierung der illustrierten Handschriften nach Ländern und Zeiten ist durch ihre sorgfältige Ausführung, sowie durch den begleitenden Text, ja vielfach genaue Datierung wesentlich erleichtert; auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt man dagegen bei der Sichtung der ersten Holzschnitte. Zeit der Entstehung, Ort und zwar nicht etwa die «Landschaft», sondern einfach: ob deutsch oder — nichtdeutsch, ist in vielen Fällen, oft, wo mans am nötigsten brauchte, fraglich.

Der großangelegte «Manuel» von Schreiber bietet außer peinlich genauen Beschreibungen und Aufzählungen

der Aufbewahrungsorte keine sicheren Handhaben zu Datierungen und Bestimmungen, weil seine vagen Vermutungen nicht über das vollkommene Dunkel hinweghelfen können. — Die älteren Arbeiten, Reproduktionswerke, wie das Essenweins «Holzschnitte des XIV. und XV. Jahrhunderts im Germ. Museum», Schmidts «Interessante Formschnitte des XV. Jahrhunderts . . . . . in München» mit dem Nachtrag «Interessante Formschnitte», Weigels und Zestermanns «Anfänge der Druckerkunst» über die in den 70er Jahren nach allen Richtungen[1] verstreute Collectio Weigeliana, dann die neuen: Dodgsons «Catalogue of the early German and Flemish woodcuts . . . . . of British Museum», Bouchots «Les deux cents incunables xylographiques» und kleinere von P. Heitz verlegte Verzeichnisse der Sammlungen in Tübingen, Stuttgart, Zürich, St. Gallen, München, welche den Vorzug photographischer Reproduktionen gegen ältere Faksimiledrucke haben, klären nur zu sehr über die Tatsache auf, daß man in Bezug der räumlichen und zeitlichen Anfänge der Formschneidekunst über labile Hypothesen noch nicht hinausgekommen ist.

Während man vor 50 Jahren noch sicher zu gehen glaubte, indem man die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts als den Anfang, und Oberdeutschland als die Wiege der Formschneidekunst annahm, ist man allmählich darin schwankend geworden und aus der allzu großen Furcht, die Fehler jener Forscher nachzubeten, ist W. Schreiber in den andern verfallen, und nicht nur, daß er bei den frühesten, datierten Holzschnitten das Datum erheblich hinaufrückte, aber in dem ganzen Werke ist die auffallende Tendenz, so spät als möglich zu datieren, sichtbar.

Solange es noch galt, in erster Linie das Technische des Formschneidens im harten Metall oder spröden Holz zu bewältigen, vermied es der Zeichner, Bäume, die durch ihre unfeste Umriß- und Binnenzeichnung hohe Anforderungen an seine Abstraktionsfähigkeit stellten, in den Bildern anzubringen; er begnügte sich eben mit dem Allernotwendigsten. Dies zieht nach

[1] Meist Germ. Museum, Paris, London.

zwei Seiten hin Konsequenzen nach sich. Formal, indem er krampfhaft an der überlieferten Gestalt des Baumes festhält, dieselben Abbreviationen zu unzähligen Malen wiederholt und gegenständlich, indem er den Baum nur in genau bestimmten, durch die Tradition festgelegten Darstellungen, dann aber ausnahmslos, verwendet, so bei den Einzeldarstellungen, etwa der hl. Christophorus, Hieronymus, Sebastianus. Wenn bei anderen Darstellungen Bäume ausnahmsweise vorkommen, wird jede Möglichkeit einer individuellen Gestaltung, vom Bann der Ueberlieferung niedergehalten und innerhalb der gebräuchlichen Schemata variiert.

Das Interesse des Formschneiders und seine Fähigkeit drängt ihn nach der Seite der Variationen innerhalb einer Fläche und bleibt durch diese begrenzt. Dies findet seine Begründung in dem Zeitalter, das ein Zeitalter der Flächenkunst ist, im Norden noch mehr, als in Italien. Für die Zeichner, mögen sie noch so gewandt sein, ist es viel bequemer neue Ornamente für die Baumkrone auszudenken, als sich auf das Vorbild der Natur zu besinnen.

Mit der unentwickelten Raumempfindung des Jahrhunderts hängt es wieder zusammen, daß der Formschneider mit einzelnen Baumdarstellungen auszukommen glaubt, ohne ernste Versuche einer Raumvertiefung. Daher kann eine Darstellung dieser ersten Stadien ruhig die Erscheinungsformen der Bäume ins Auge fassen, ohne sich mit ihrer landschaftlichen Verwendung zu befassen. Für diese ersten Jahrzehnte des Kampfes zwischen den Gewohnheiten der Formschneider und ihrer zähen Beobachtungsgabe, gilt es schlechthin: eine Morphologie der Baumpflanze zu geben, da ihre Biologie — um im Bilde zu bleiben — dem primitiven Zeichner fast ganz verschlossen bleibt.

Die ersten graphischen Darstellungen des Baumes sind übermäßig groß, aus großen Blättern gebildet.

Sie treten entweder wie beim hl. Christoph (Fig. 1a u. b), [Berlin, K. K. S. 1355], beim Christoph (Fig. 2), [Nürnberg, G. M. S. 1352] in der Form einer Blätterkrone auf, mit der einzigen Abwechslung von Oval und Dreipaß, oder sitzen einzeln auf Stielen, wie beim St. Georg zu Pferde (Fig. 3a u. b), [Nürnberg, G. M. S. 1447], bei dem auch als Kuriosum ein letzter Ausläufer des im XV. Jahrhunderts verschwindenden Pinienzapfenbaumes zu verzeichnen ist.

Der «Christus am Oelberg» (Fig. 4), [Paris, B. N. S. 185] zeigt auch noch die Gestalt des Silhouettenbaumes, der Zacken- und Eichenblätter vom schwarzen Grunde sich abheben läßt. Dieses dekorative Element des schwarz gelassenen Grundes erfreut sich großer Beliebtheit und bleibt noch in späteren Jahren rudimentär erhalten in jener Form, die sonst jetzt im Blätterkronbaum fast ganz aufgeht. Der Eichenbaum mit Blättern wie er bei der vielumstrittenen Brüsseler Madonna (Fig. 5), [S. 1160] mit dem Datum 1418 oder auch mit Früchten, wie beim hl. Christoph (Fig. 6), [Berlin, K. K. S. 1357] oder der Madonna (Fig. 7), [St. Gallen F. 3] vorkommt, ist durchaus nicht als ein Hinüberneigen zum Naturalismus zu deuten. Er ist auf die Umwandlung aus der Doppellilie zurückzuführen, wie Brinckmann richtig bemerkt, und in dieser Form kommt er schon viel früher, so in der Manesseschen Handschrift[1] vor.

Formschnitte aus dieser Zeit sind sehr spärlich erhalten, aber ihre großzügige Art sichert ihnen eine besondere Stelle unter allen. Es ist, als ob ihnen die ersten kühnen Versuche eine eigenartige Weihe verliehen hätten; in ihrer herben Strenge wirken sie mit der eindringlichen Wucht sakral primitiver Erzeugnisse.

Gleich darauf aber galt es, dem Problem näher auf den Leib zu rücken.

Ein Meister der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts sieht wohl das unentwirrbare Laub eines Baumes, doch er vermag

---

[1] Beste Abbildung F. X. Kraus: «Manessische Handschrift», Heidelberg.

noch nicht in anderen Kategorien, als denen einer strengen Systematik zu schauen. — Nicht die Wiedergabe der schwellenden, der Einzelbeobachtung sich entziehenden Laubmassen lockt ihn, sondern deren prägnanteste Fassung, eine endgültige, übersichtliche Form: was sie an Realität einbüßt, muß sie an Präzision wiedergewinnen. Als wesentlicher Bestandteil des Baumes rettete sich aus dem Mittelalter herüber in die neue Zeit nur: das Blatt. Welchen Weg soll der Formschneider nun einschlagen, wenn er das wertvolle Element nicht preisgeben und doch die Baumkrone differenzieren will?

Er löst sie eben in einzelne Gruppen auf, nachdem er es durch die Zwei- respektive Dreiteilung des Hauptstammes eingeleitet hat, so daß jeder Ast jetzt sein eigenes Gefieder bekommt. Jede solche Gruppe bleibt nun entweder sonst undifferenziert als Blätterkomplex, oder der neue Ast wird zu einem Zentrum, zu einer Kristallisierungsaxe, einer Gastrula vergleichbar, die im ungestümen Teilungsdrang das Prinzip der Differenzierung gleich auf das neue Stadium überträgt, indem sie die Blätter eines Astes nach Zweigen ordnet. Häufiger indessen stockt die Entwicklung, und die Blätter werden in Form von Blumen, Sternen, Fächern geordnet, welche allerdings den Gesetzen der botanischen Morphologie zuwiderlaufen und nicht anders zu deuten sind als ein Sichruhegönnen in der steten Entwicklungssucht, ein Sichsammeln zur neuen, befreienden Beobachtung der Natur. Im Laufe des XV. Jahrhunderts, als in Einzelholzschnitten sowohl, wie in typographischen Werken längst vorgeschrittenere Formen aufkamen und angewendet wurden, sind jene willkürlichen Gebilde die Nachzügler, die mit ihrem veralteten Atelier-Schema das Neue überwuchern, nicht selten erdrücken und hemmen.

Wenn im Folgenden aus methodischen Gründen vielfach Baumbildungen verschiedener Zeiten innerhalb von ca. 50 Jahren, von 1420 bis 1470, einander gegenübergestellt werden, so geschieht es nicht nur wegen der Schwierigkeit

der Zeitbestimmung, sondern auch weil es hier hauptsächlich auf eine systematische Darstellung ankommt; dasselbe gilt auch für die Ortsbestimmung, die ja noch schwankender ist. Die Bemalung des Holzschnittes, der man bis unlängst (und noch bei Schreiber), einen so großen Wert beimaß, kann kaum ernstlich als Handhabe dienen; als ob die Farbenzusammensetzung nicht Zufallssache und auch Gemeingut wäre!

Es ist eine günstige Fügung, daß der früheste der wenigen datierten Holzschnitte, der berühmte «Buxheimer Christoph» (Fig. 8 a—e) aus dem Jahre 1423, [Manchester, Rylands Libr. S. 1349,] gleich fünf Arten der Baumzeichnung aufweist, die einen erwünschten Maßstab für deren Stadium bieten.

Vorausgesetzt, daß man das Datum nicht anzweifelt, gibt dies nicht nur einen terminum ante quem für den Grad der Entwicklung der einzelnen Formen, sondern auch einen terminum post quem dafür: es ist sicher, daß gewisse Baumformen des «Christophs 1423» in diesem Jahr bereits bekannt sind, von anderen dagegen ist anzunehmen, daß sie noch nicht ausgebildet sind. Das Ergebnis ist, daß in dieser Zeit schon Ansätze zur zentralen Blattgruppierung vorhanden sind, diese aber noch nicht durchgeführt ist, daß ornamentale Formen teilweise naturalistischen weichen (Herzblatt als Lindenblatt), ja, der Versuch gemacht wird, eine Palme (ständiges Attribut des Christophorus) naturgetreu mit Früchten zu versehen, endlich daß auch eine korrumpierte Form ausgebildet ist, die keinem Blattbaum ähnlich ist, und aus willkürlich gestellten Lappen besteht. Sie ist weder an ornamentale noch an reale Formen anzureihen und wird dann oft wiederholt, so beim Hieronymus (Fig. 9) [Berlin, K. K., S. 1535][1], im Oelberg (Fig. 10) [Nürnberg, G. M., S. 208]. Es ist schwer zu entscheiden, ob er zwangloser Aneinanderreihung von Blättern seine Entstehung verdankt, oder einem mißglückten Versuch, die Baumkrone vertikal, meridianartig, zu gliedern.

Die Legende des hl. Christophorus gehört zu jenen, die, weil sie in einer Landschaft vorgehen, kaum eines Baumes ent-

[1] Vgl. unten S. 18.

behren können, und wäre es auch nur der keulenartige Baumstamm der Stütze, der oben mindestens ein paar Zweige, am häufigsten Palmwedel trägt. Oft beleben beide Ufer des Stromes zahlreiche Bäumchen, die eine günstige Gelegenheit zu allerlei Variationen bieten. Aehnlich wird die «Geburt Christi» (Fig. 11) in eine baumreiche Landschaft verlegt; ein Blatt in St. Gallen (84) mit Zackenblattbaum erinnert lebhaft an den «Christoph 1423» und ist ohne Zweifel in einen Zusammenhang mit ihm zu bringen.

Auch der hl. Hieronymus wird, sofern er nicht seine einsame Zelle einnimmt, inmitten sprießender Natur dargestellt und bildet ein Gegenstück zum hl. Christophorus.

So erscheint er in dem erwähnten Blatt des Berl. K. K. (S. 1535) ungefähr aus der Zeit des Christophs 1423, so im späteren Londoner [Brit. Mus. S. 1538] das auch die früheste Form der Tannenbäume zeigt. Weigel beschreibt sie als «stumpfe Kegel, in denen Stamm und Aeste federartig gezeichnet sind». Diese flächenhafte Projektion, die wie ein Längsschnitt anmutet, kommt in dem Hieronymus des Germ. Mus. (S. 1547) durch spitzes Auslaufen der Kegel der Natur noch näher; als ein gleichschenkeliges Dreieck (Fig. 13) wird sie abstrahiert in der Heimsuchung des Berl. Kupf. Kab. (S. 52)[1], steht aber ganz abseits von jenen kühnen Silhouetten, die erst in der Buchillustration auftauchen werden (Lirars Chronik.

Als eine Analogie für das parallele Auftreten der abstrakten neben den konkreten Formen wäre der laublose Baum anzuführen.

Er kommt in zwei Gestalten vor: entweder als konturierte Astzeichnung, so in der hl. Elisabeth (Fig. 14) [St. Gallen, F. 36] und in gleichzeitigen Planetenbüchern, oder als realistisches Gewirr von krausen Linien, sei es zur Bezeichnung der Stimmung, im «Jüngsten Gericht» (Fig. 15) [Paris, B. N. S. 612], sei es als willkommene Abwandlung,

---

[1] Vgl. unten Fig. 37.

wie beim Hieronymus (Fig. 16) [München, K. K. S. 1541] (Als eine Schnurre ist der Kauz darauf zu betrachten).

Solche realistischen Formen schließen etwa die andern nicht aus, sie gehen parallel nebeneinander und finden ihre Daseinsberechtigung, die einen in ornamentalen, die andern in Realitätswerten.

Eine weitere Stufe, wenn auch keinen Fortschritt, bedeutet die zentrale Anordnung der Blätter in sternartigen Gruppen, die gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts auftritt.

Entweder sind es weiß ausgesparte Sterne auf schwarzem Grund, so im «Martyrium des Johannes Evangelista» (Fig. 17) [Nürnberg, G. M., S. 1524], oder diese Folie verwandelt sich in ein Wiederholen der Sternblätter in Schwarz, was einen Fortschritt zur Natur bedeutet, da doch der Baumschlag in Wirklichkeit meist helle Stellen auf dunklem Grund zeigt. Gute Beispiele bieten ein «hl. Hieronymus» (Fig. 18) [Londoner B. M., S. 1546], und ein «Christophorus» (Fig. 19) [in englischem Privatbesitz, S. 1351]. Das letztere Blatt weist übrigens auch zwei andere Formen auf, die nur in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vorkommen: Blattrippen und einen Horizontalschraffenbaum; ein Beispiel, wie zäh trotzdem an der Sternform festgehalten wurde. Tatsächlich wird sie noch oft in typographischen Werken wiederkehren (und nicht nur, wie Weigel meint, «in Augsburger Drucken 1472—74»). Die Anhäufung der Sternblätter wie im «Oelberg» (Fig. 20) [Paris B. N. S. 184] erinnert an italienische Schemata wie sie — allerdings erst in illustrierten Büchern (Aesop, Venedig) vorkommen.

Eine Lockerung, eine mehr zwanglose Aneinanderreihung blumenartiger Gruppen, meist mit reicher Verästelung und Verzweigung, kündigt schon die zweite Hälfte des Jahrhunderts an.

So im «Oelberg» (Fig. 21) [München, K. K. S. 192], übrigens noch neben einer Fächerform, oder noch klarer im «Schrecken der Krieger» (Fig. 22) [München, K. K. S. 214], das wohl nur aus Versehen von Schmidt auf 1410—30 datiert wurde[1], da es doch die entwickelte Kugel-

[1] oder doch nicht von Schmidt? Vgl. seine Verwahrung gegen die Datierungen des Reproduktionswerks in den Int. Formschnitten.

form mit Horizontalschraffierung zeigt. Die beiden Blätter gehen auf Peter zu Ulm zurück, der für die 80er Jahre dieses Jahrhunderts in Betracht kommt.

Der Uebergang zur symmetrischen Blättergruppierung um einen Zweig herum, ergab sich am ehesten bei Palmen;

ein datierter Christophorus (Fig. 23) aus dem Jahre 1468 (Stuttgart, S. 1379) wird indessen eher eine Weide dargestellt haben wollen, ebenso ein hl. Sebastian (Fig. 24) [London, B. M., S. 1232]. Sonderbar genug bleibt die Form vereinzelt in deutscher Graphik; umso beliebter ist sie im italienischen Holzschnitt, der mit Zweigblattbäumen die Hälfte seines Bedarfs bestreitet. Dies führt zur Vermutung, daß er doch ein südliches Gewächs, etwa einen Oel- oder Citronenbaum darstellen sollte.

Die Anordnung in Dreizahl endlich tritt meist in der vom Mittelalter her geläufigen Dreipaßform auf;

so bei der «hl. Katharina» (Fig. 25) [Nürnberg, G. M., S. 1338] oder bei den «Wilden Männern» (Fig. 26) [München, H. B., S. 1988a, Leid. 46], auch gelockert, wie in der «Flucht nach Aegypten» (Fig. 27) [München, H. B., S. 120a, Leid. 3] oder als Komplex von dreiteiligen spitzen Blättchen; in gedrängter Form, beim «hl. Sebastian» (Fig. 28) [München, K. K., S. 1681], mit schwarzer Folie im «hl. Sebastian» (Fig. 29) [Berliner K. K., S. 1683] (wo man unwillkürlich an den etwa gleichzeitigen Meister der Liebesgärten denken muß).

Die Dreipaßgruppierung erklärt sich aus den Gewohnheiten der Handschriftenillustratoren, der Zusammenhang aber mit dem Blatt beibt da noch gewahrt.

Er verschwindet ganz bei Baumkronbildungen, die aus Kreispunkten auf schwarzem Grund bestehen,

wie bei der an Bäumen reichen «Grablegung» (Fig. 30) [Paris, B. N., S. 517]. Die Technik und die Wirkung bringen sie in die Nähe der Schrotblätter (s. unten).

Ebenso mittelalterlich sind die verschwindenden Rankenbäume, so ein hl. Onuphrius (Fig. 31) [Nürnberg, G. M., S. 1643], eine vermittelnde Stelle nehmen Rosenbäume ein, wie bei einer hl. Dorothea (Fig. 32) [Nürnberg, G. M., E. 6].

Blattrippen zeugen von detaillierter Beobachtung, und dürften kaum vor 1450 in Anwendung gekommen sein.

Ein hl. Wendelin (Fig. 33) [Nürnberg, G. M., S. 1732 und St. Gallen?] hat schon ausgebildete Zweigblätter, ebenso ein «Christuskind mit Kelch» (Fig. 34) [St. Gallen, F. 7].

Fernbäume wagt man noch lange Zeit nicht anders, als die des Vordergrundes darzustellen:

so den fernen Wald im «hl. Hieronymus» (Fig. 35) [München, K. K., S. 1530], manchmal geraten sie auffallend kleiner, so in der «Hinrichtung Johannes des Täufers» (Fig. 36) [Berlin, K. K., S. 1516].

Es gehört schon ein gehöriges Maß von unbefangenem Sehen dazu, entlegene Sträucher und Baumkronen in Kugelform mit horizontaler Schraffierung darzustellen, wie im erwähnten «Schrecken der Krieger» (München, K. K., S. 214) oder der, ebenfalls genannten, «Heimsuchung» (Fig. 37) [Berlin, K. K. S. 52]. Das letzte Blatt hat als dritte Form eine in einheitliche Gruppen aufgelöste Krone, eine Erscheinungsform, die schon ganz der folgenden Periode angehört.

In diesem Blatt sind zufällig drei Typen vereinigt, eine summa arboris: Dreieck, Oval, Kreis; die Baumform ist auf den knappsten Ausdruck zurückgeführt. Allein in den restlos geometrisierten Formen ruhen unsichtbar fruchtbare Keime, die im letzten Drittel des Jahrhunderts zur Entfaltung gelangen sollten. Doch bevor neue Hebel hier einsetzten, kam vorerst die Flutwelle der Blockbücher, eine Episode, die besonders behandelt werden will.

Kapitel II.

BLOCKBÜCHER.

Eine beträchtliche Steigerung erfuhr die schematische Baumzeichnung durch die Massenproduktion der Holzschnittbilderbücher, als welche die Blockbücher aufzufassen sind. Andererseits aber gediehen unter dem Druck dieser Kräfteanspannung latente Energien rascher, als es je bei der Herstellung von Einzelholzschnitten möglich gewesen wäre. Es ist deshalb notwendig, auf die Lebensbedingungen, denen die Blockbücher ihr Entstehen verdankten, einen Blick zu werfen; sie waren ausschlaggebend für die weitere Entwicklung der Baumzeichnung.

Unermüdliche Forschungen Gelehrter seit Heineckens[1] Zeiten, dessen Zusammenstellungen bis heute nicht entwertet worden sind, Werke Sotheby's[2], dessen Datierungen als zu frühe verworfen wurden, doch durch Heranziehung unbekannter Exemplare überaus wertvoll sind, endlich die erschöpfende Inventarisieruug Schreibers[3], von vielen andern nicht zu reden, ergeben doch durchaus kein klares Bild der interessanten, kurzen Episode des Blockbuchs, lassen im besonderen über das Verhältnis der deutschen Produk-

---

[1] «Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen», 1786.
[2] Sotheby «Monumenta Typographica».
[3] Op. cit. «Manuel etc.». Bd. IV.

tion zur niederländischen im Stich, wenn sie auch in jedem einzelnen Fall der Frage nicht ausweichen (s. Anhang)[1].

Um die Mitte des XV. Jahrhunderts erlangen die Holzschneider einen Grad von Handfertigkeit, der ihnen einen Kampf mit den Handschriftenillustratoren aufzunehmen gestattet. Sie haben sich gewisse Griffe angeeignet, gefällige Schemata zurechtgelegt, die hinter denen der andern nicht nur nicht zurückbleiben, sondern auch den Vorteil der leichteren Faßbarkeit voraushaben. Dabei kommt ihnen die Vervielfältigung der Schnitte zustatten, die schon rein numerisch eine für sie günstigere Lage schafft.

Ob nun der Wettstreit mit der massenhaften Produktion der neuerfundenen Buchdruckerkunst die Formschneider zur Herstellung von Bilderzyklen mit schriftlichen Zusätzen, also Blockbüchern, zwang, oder ob diese einfach das Uebergangsstadium zum illustrierten Buch darstellen[2], mag dahingestellt sein. Hier ist nur die Feststellung wichtig, daß diese wirtschaftliche Rivalität am Anfang der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einem natürlichen Fortschritt, einer kontemplativen Versenkung in die Natur, fürs Erste die Säfte entzog. Die Miniatoren hinter sich, die Buchdrucker vor sich, so mußte der bedrohte Graphiker in dieser schweren Zeit den handfesten Gesellen vor den feineren den Vorzug geben.

---

[1] Solange man aber gezwungen ist, sich mit faksimilierten Reproduktionen in der Art der popularisierenden Pilinski-Pawlowskischen Ausgaben der Pariser Bibliothèque Nationale zu begnügen, kann die Erforschung nur mühsam vorwärts kommen. Es müßten wenigstens die wichtigsten Blockbücher so, wie die Biblia pauperum von Heitz und Schreiber, herausgegeben werden. Dann würde ein vergleichendes Studium einsetzen können, und könnten, nicht an letzter Stelle, die Schemata der Baumzeichnung zur Orientierung beitragen. Was Schreiber in seinem IV. Textband für einen Baumtypus der Biblia pauperum brachte, ist nur ein Versuch, und, in seiner Vereinzeltheit, ein recht zweckloser.

[2] Diese Meinung neuerdings vertreten von P. Kristeller in der Publikation der Graphischen Gesellschaft, wo Blockbücher durchweg erheblich früher als bei Schreiber datiert werden.

Allerdings scheinen die Niederlande hier das führende Land gewesen zu sein.

Bei den meisten Blockbüchern gehen die ersten — und besten — Ausgaben auf die Niederlande zurück, doch einerseits ist trotz der Scheidung der Länder die Grenze zwischen ihnen noch durchaus flüssig, so daß die Bezeichnung, «niederländisch» oft als «niederdeutsch» zur Unterscheidung von «oberdeutsch» gebraucht wird, andererseits aber kommt das, was als die Blüte der «niederländischen Kunst» des XV. Jahrhunderts bezeichnet zu werden pflegt, die Kunst der Rogier v. d. Weyden, Dirk Bouts, Hugo van der Goes und Memling so wenig in den Blockbüchern zum Ausdruck, daß man davon absehen muß. Von dem Baumschema Rogiers, der radialen Anordnung der Aeste[1], von der intimen Kennerschaft eines Dirk Bouts[2] von der herben Realität des van der Goes usw. drang nichts in den Werkstattbetrieb der fieberhaft arbeitenden Holzschneider.

Es galt, rasch und flott zu schaffen, da sprangen die erprobten dekorativen Stilisierungen der deutschen Kollegen ein, und so kam es, daß die deutschen Ausgaben von den niederländischen kaum auseinanderzuhalten sind.

Gleichviel: die ersten Blockbücher zeigen in der Regel Baumschemata, die um die Mitte des Jahrhunderts voll ausgebildet waren.

Die Apocalypsis Sti. Johannis (Fig. 38), welche zu den frühesten gehören dürfte, weist durchwegs den Blätterkronenbaum auf, mit fächerartiger Gruppierung. Interessant ist die Darstellung eines umgeworfenen Baumes bei einem «Terre motus»; die Ungelenkigkeit des Zeichners wagt an diesem keine Veränderung vorzunehmen, doch schon das Starren der entblößten Wurzeln in die Höhe ist von einer seltsamen Eindringlichkeit. Eine (V) Ausgabe (Lord Spencer) hat Sternblattbäume (Fig. 39). Das «Paternoster», welches von Schreiber für das älteste aller niederländischen und deutschen xylographischen Bücher gehalten wird, zeigt in seiner deutschen Ausgabe eine interessante Walddarstellung mit einem Hirsch. Die Inter-

[1] Vgl. die drei Altäre im Kaiser Friedrich-Museum (Berlin).
[2] Vgl. Rosen, Natur in der Kunst, S. 130 und ff.

valle der Bäume sind in sauberen Schraffen angegeben, die Bäume haben den Zweigblattypus, ebenso ein nebenstehender einzelner Baum.

In die veraltete Manier der flüchtigsten Handschriftillustration (Fig. 40) verfällt der Zeichner der Fabel vom kranken Löwen; die Bäume eines Waldes variiert er durch verschiedene Blattypen: Lanzett-Dreipaß, Eiche, ja sogar noch Kreispunktform sind da vereinigt.

In derselben Art sind die zahlreichen Wälder in der Legende des hl. Meinrad ausgeführt, soviel sich aus dem mangelhaften Faksimile ersehen läßt. (Ausg. v. Morel 1861.) Die Bäume der Passio Domini (Fig 41) stimmen auffallend überein mit einer «Grablegung» der Pariser Bibl. N. (S. 517) durch die Anwendung von Baumtypen, welche jene aufweist. Es ist noch immer die alte Leier. Es sei auf die so häufige Form des dürren Baumes hingewiesen, welche in der deutschen (von «Jung Hans» 1472) veranstalteten Ausgabe (Fig. 42) zur Hälfte mit Blumen versehen ist, gemäß dem Text: «Der Entchrist haißt die dürren Bäume plüen, und bald wieder dorren. Und also enndert er des luffts natur».

In der Einleitung wurde schon erwähnt, daß um diese Zeit bei den Handschriftenillustratoren eine abgekürzte Art der Baumdarstellung aufkam, die man die stenographische nennen kann. Noch mehr aber für den Formschneider war es eine wesentliche Erleichterung, wenn er nicht Blatt für Blatt nachzeichnen — und schneiden! — mußte, sondern den Umriß mit einem Ton, womöglich mit Horizontalschraffen ausfüllte. Bei der Massenproduktion der Blockbücher erschien auch das oft zu anstrengend, man ließ auch noch den Umriß (Schraffenbaum) oder auch die Schraffen (Umrißbaum) weg. Es kam der Baum als Schlagwort auf. Allerdings wagt man sich nur an die Fernbäume heran, an unwesentliche Landschaftskomponenten; die Hauptform bleibt noch immer der Blattbaum. Aber die Losung ist einmal ausgegeben, und die Beobachtung, daß auch die Silhouette den Baum vorstellen, zuweilen sogar richtiger vorstellen kann, macht man sich zunutze und stellt allerlei Versuche an. — Die Erfahrung der verwandten

Kupferstechertechnik springt da helfend ein und scheint in diesen Jahren von nicht geringem Einfluß auf die Holzschneidekunst gewesen zu sein. Ohne der folgenden Darstellung vorgreifen zu wollen, muß hier schon festgestellt werden, daß jenes summarische Verfahren im letzten Grunde nicht so sehr dem weichen Holzmaterial angepaßt ist, als vielmehr für eine Kupferplatte geeignet war. Doch wäre es geradezu verwunderlich, wenn sich eine derartige Erleichterung nicht spielend auch hier einbürgern würde.

Zunächst wird sie nur ausnahmsweise, gleichsam tastend, angewendet.

Ein «Liber regum» (Fig. 43), der zwar allgemein für niederländisch gehalten wird, dessen deutsche Ausgabe jedoch Hochegger in seiner Publikation[1] in die 60er Jahre setzt, weist noch vorwiegend Blatt- und sogar Kreispunktbäume neben Schraffenbäumen auf. Ebenso zeigen die «Sieben Planeten» (Fig. 44) neben bekannten Schemata auch schon den Schraffenbaum. Die mustergültige Lippmannsche Publikation[2] erweist zur Genüge, daß sie auf ein italienisches Vorbild zurückgehen und für die Beurteilung der zeichnerischen Kategorien jener Zeit ist es überaus instruktiv, zu beobachten, wie der italienische Stecher, sowohl der (Lippmann-) A als auch der B Gruppe, die Baumkronen in einer flaumigen Strichelmanier angab, nicht ohne das «Blumenschema» anzudeuten und wie dann der italienische Holzschneider der Serie in Pavia (Sammlung Malaspina) die Baumzeichnung in das ihm geläufige Sternblumenschema transponierte, und der nordische Formschneider seine zierlichen Kunststückchen vorführte, indem er den neuen Strömungen Rechnung zu tragen suchte. Lippmann schlägt für die «Planeten» das Jahr 1468 vor, aus dem Grunde, weil sie mit einem also datierten «Kalender» des Johannes von Gamundia verbunden waren.

---

[1] Hochegger: «Liber regum».
[2] Internat. Chalkogr. Gesellsch. für d. J. 1895. Der beigefügte deutsche Text kann zwar die Annahme ihres niederländischen Ursprungs nicht erschüttern, doch scheint mir Lippmanns Hypothese, die ihn erklären soll, allzu gesucht.

In diesem «Kalender» (Fig. 45) dessen deutscher Ursprung sehr wahrscheinlich ist, sind Bäume wesentliche Bestandteile der Darstellung der Monatsbeschäftigungen, sind aber trotzdem nicht mehr Variationen ausgesetzt, als etwa im «Liber regum» u. a. mit der einzigen Unterscheidung, daß die Wintermonate unbelaubte Bäume aufweisen.

Allmählich aber bürgert sich die neue Form immer mehr ein, sie wird ebenbürtig neben den andern angewendet, ja, noch mehr, wird selbst zur eigentlichen Baumform, sie verdrängt die andere in allen Fällen, wo es sich um keine Spezifikation handelt. Nur, wo es gilt, einen Baum als Darstellungszentrum, zu betonen, da bleibt die traditionelle Form bestehen, also etwa Paradiesbaum — oder, sei es Attribut, sei es Erkennungszeichen (Busch Mosis, Absolons Tod). — Beide Arten von Schemata werden durch die endlosen Wiederholungen der ungemein populären Blockbücher, die im Folgenden zu besprechen sind, zu festen Normen.

Die Biblia pauperum (Fig. 46), deren erste Ausgabe — nach Schreiber — kaum bekannt sein dürfte, ist für das geschilderte Stadium bezeichnend[1]. Neben Sternblattbäumen kommen da in großer Zahl Schraffenbäume vor, wobei nicht unerwähnt sein mag, daß der Zeichner einmal, in einem Schraffenkomplex unorganisch Aepfel anzubringen sich nicht scheut. Doch zeigen die Bäume bereits eine Tendenz zur Teilung in zwei «Stockwerke», ja, es kommt auch ein reiner Umrißbaum vor. Die Pariser 50-Blattausgabe hat eine bisher unbekannte Zierlichkeit in der Gestaltung des Kronenumrisses, der oft in ein paar spitze Enden ausläuft; auch weichen die Schraffen schon leise von der Horizontalen ab: es regt sich

[1] Obwohl sie zweifellos aus den Niederlanden stammt. dürften im Laufe von ungefähr zehn Jahren, in denen die zehn Ausgaben erschienen, deutsche Zeichner jene interessante Wandlung mit den Schraffenbäumen vorgenommen haben, wie sie im Berliner Exemplar (X A. nach Schreiber) festgelegt sind.

und brodelt im Leib der tonigen Fläche[1]. Auch im «Canticum canticorum» erscheinen beide Formen, nur daß hier auf die Blattbäume noch immer besondere Sorgfalt verwendet wird; und die Obstbäume der Braut Christi tragen anmutig geschweiftes Laub auf schlanken Stämmchen.

In innigstem Zusammenhang mit diesem Blockbuch steht das (so oft dann gedruckte) Speculum humanae salvationis (Fig. 48), dessen halb typo- halb xylographische Ausgabe in der Publikation von Berjeau (London, 1861) vorliegt. Das genannte Prinzip gilt auch für diese Marktware.

Abseits von jenem Typus steht der Kuppenbaum, wie er im Defensorium inviolatae virginitatis Mariae (Fig. 49) zum Vorschein kommt. Er beruht auf der treffenden Beobachtung, daß die Baumkrone aus der Ferne den Eindruck erweckt, als ob sie aus ineinander geschachtelten Halbkugeln, Kuppen bestehen würde. Angesichts dieser grundlegenden Entdeckung ist es fast belanglos, ob nun diese im Einzelnen Schraffen bekommen, oder nicht. Ein Gegenstück dazu sind die schraffierten Kugelsträuche, die ineinander geschoben, in knappster Form ein Gestrüpp vortäuschen.

Es sind dies Neuerungen, die schon ein genaueres Einstellen des Auges auf die Baumdarstellung voraussetzen; parallel damit geht die Beobachtung, wie der Baum steht, und — wo er steht. Der Baum wird kaum mehr aus dem Zusammenhang gerissen und wie eine Topfpflanze auf den geeigneten Platz hingestellt, — er ist mit dem rund verwachsen, und seine Stellung ist durch seine Umgebung bedingt.

Indessen — wir greifen den Ereignissen vor. Im Blockbuch, das ja nach der Erfindung des Buchdrucks aufkommt, kommen natürlich Formen vor, die den typographischen Büchern eigen sind, und insofern erübrigt sich hierdurch die besondere Darstellung eines Teiles der Baumzeichnung in der Buchillustration.

[1] Die Schraffenbäume die S. im Bd. IV, S. 66—71 wiedergibt, haben eine rein informativ-bibliographische Bedeutung — und können, abgesehen davon, daß sie nicht mal richtig wiedergegeben sind, hier in keiner Weise herangezogen werden.

Man muß sich aber vor Augen halten, daß beide Herstellungsarten ineinander fließen, und eine Form der Baumzeichnung, die am Oberrhein schon heimisch ist, in Franken revolutionär wirken kann. — In den 70er Jahren; — denn nach 20, 30 Jahren wird das umgekehrt gelten. — Der Buchdruck verhalf zu diesem Austausch der Schemata, und das Wandern der Holzstöcke tat das Uebrige.

Es ist klar, daß damit ein Feststellen der Zeit und des Landes für das Aufkommen bestimmter Typen ungemein erschwert ist.

Kapitel III.

SCHROTBLÄTTER UND KUPFERSTICHE.

Schrotblätter gehören als Reliefschnitte zwar in eine Gruppe mit den «Holzschnitten» — wenn sie auch wohl meistens Metallschnitte waren —, doch die Art ihrer Technik, die beabsichtigte und erzielte Wirkung rückt sie in die Nähe der Kupferstiche. Gleichwohl gibt ihnen der schwarze Grund als Folie für die weiße Linie, auf die hin alles berechnet ist, eine Sonderstellung, die keiner von den genannten Techniken zukommt. Die Leichtigkeit, beliebige Kurven mit einem Messer, das einem Grabstichel wohl nicht unähnlich war, ins Holz einzugraben, verführte zu ornamentalen Spielereien, ließ die Phantasie auf Kosten der Einzelbeobachtung arbeiten. Kein sprödes Material zwang da zur Umwertung der bisher gebrauchten Mittel und die Sucht zu Variationen trieb wundersame Blüten, ohne Rücksicht auf die neu aufkommende, sich überall regende Lust zur treueren Wiedergabe der Natur. Alles, was irgendwie dekorativen Entwicklungswert hat, kommt hier zur Entfaltung: die schmiegsame Weinranke füllt leere Stellen aus, das gedrängte Schuppenmuster, modelliert durch zarte Strichelchen, bedeckt Baumkronen; Eichenlaub, welches im Holzschnitt plump wirkt, wird hier zum prickelnden Kleinmuster und ersetzt das Malerische jedes Farbenauftrages.

Es scheint, daß diese Technik nicht vor der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts aufkam, und ihre Blütezeit fällt wohl in die Zeit der Blockbücher. Wenn Schrotblätter trotzdem meist ein altertümliches Gepräge aufweisen, so liegt es eben an den ornamentalen Verzierungen, an atavistisch hierher verirrten Motiven der Gotik und Romanik, die jede naturalistische Regung erdrücken. In ihnen liegt aber auch ihr eigentümlicher Reiz.

Im hl. Christoph (Fig. 51) [München, K. K., S. 2590] kommen drei Baumtypen vor. Wenn auch die Baumkrone des Schuppen- und des Kreispunktbaumes dekorativen Rechnungen ihre Entstehung verdankt (was aus der identischen Zeichnung der Schuppenkräuter zu ersehen ist), so ist doch der Zusammenhang mit den Gepflogenheiten des Holzschnittes gewahrt; in den Horizontalschraffen des andern jedoch ist die Anlehnung an den verwandten Kupferstich, der sie einführt, offenbar. Der Habitus des gedrungenen Bäumchens spricht gegen eine Herübernahme aus dem modernen Formenschatz der Briefdrucker; auch ist eine Entwicklung mit der des Kupferstiches konform und durchaus unselbständig.

Eine Lockerung des Baumschlages wird erzielt durch ein Gliedern der Schuppen in Zweigformationen oder ihr Anbringen an Stengeln,

so St. Georg (Fig. 52) [Paris, B. N., S. 2633]. Auch nehmen sie hie und da einen merkwürdigen Umriß an, wie im hl. Christophorus (Fig. 53) [Paris, B. N., S. 2598]. Da sie aber nun doch Laub vorstellen sollen, tragen sie oft noch Blattrippen, wie im hl. Hieronymus (Fig. 54) [Berlin, München, K. K., S. 2672], dessen Schraffenbäume regelmäßige Schwellungen aufweisen: ein Prozeß, von dem bei der Besprechung des Holzschnittes noch die Rede sein wird.

Auch regelrechte Blattbäume sind hier keine Seltenheit, nur kommen sie fast durchwegs mit Modellierung vor,

und zwar entweder mit Längsrippen, wie im hl. Christophorus (Fig. 55) [München, K. K., S. 2592], oder mit Querrippen, wie im Hieronymus (Fig. 56) [Berlin, K. K., Holzschnitt 2674], wo auch ein Wald dargestellt ist. Ein Eichbaum, wie er im hl. Martin (Fig. 57) [München, K. K.,

S. 2704] den Heiligen flankiert, ergibt durch sein schier unentwirrbares Gekräusel von zierlich geschwungenen Eichblättern ein ornamentales Muster, das allerdings die Baumspezies gründlich verschleiert.

Aber selbst dieser konservative Zweig der Graphik kann sich der Entwicklung nicht verschließen.

Die mächtige Gliederung der Baumkrone in Gruppen und innerhalb deren in kleine Kompartimente, wie sie beim Holzschnitte gegen Ausgang des Jahrhunderts sich ankündigte, zeigt der herrliche «St. Christophorus zu Pferde» (Fig. 58) [Berlin, K. K., S. 2604]. Nun ist es aber eine Ausnahme, vgl. dazu Anhang.

Das XVI. Jahrhundert sollte keine Schrotblätter mehr sehen.

KUPFERSTICHE.

So wie der Ursprung der ersten Holzschnitte vom Zeugdrucke ihnen das Gepräge der großen Linien verlieh, so behalten die Kupferstiche in ihrem ersten Stadium die Eigentümlichkeiten der gravierten Goldschmiedeplatten, und die überzarte Strichelung, wie sie dem Spielkarten- oder Bandrollenmeister eignet, sollte erst später einer bewußten Schraffierung weichen. In diesen von der Nabelschnur der kunstgewerblichen Uebung gehemmten Erzeugnissen der primitiven Stichtechnik ist die Anlehnung an die Miniaturtechnik noch sehr deutlich sichtbar.

Andererseits ist es für diese primtiven Stecher charakteristisch, daß sie sich ihrer Mittel sehr wenig bewußt sind, und statt mit dem Stichel den Feinheiten der Form nachzugehen, sich eher an den um ein halbes Jahrhundert älteren Formschnitt halten.

Und, wie im Mittelalter der volkstümlichen Federzeichnung vor der Deckmalerei die kühnen Neuerungen der Baumzeichnung vorbehalten waren, so versagte sich auch jetzt die feinere Stichtechnik im Gegensatz zum Holzschnitt überraschende Formationen, indem sie spielend und sorglos fremde Typen verwendete.

Aus dieser allgemein geltenden Regel ergibt sich die Baumzeichnung der ersten Kupferstiche, wobei zu bemerken ist, daß

die Darstellung der Bäume hier noch seltener ist, als beim Holzschnitt; bei vielen Meistern findet man sie überhaupt nicht, bei den meisten nur spärlich. Fast bis zum Ende des Jahrhunderts ist es der E. S. Meister allein, der reichlicheren Gebrauch vom Baum macht, und er ist es keineswegs, der darin die Führung übernimmt.

Beim Meister von 1446 (M. der Berliner Passion), bestehen die spärlichen Bäumchen aus vielen Strichelchen, die in einige Spitzen auslaufen, analog den gleichzeitigen Miniaturen. — Und gleich bei ihm stellt sich auch schon (im «Oelberg») der wohlbekannte laublose Baum ein, allerdings in Umrißzeichnung, nicht etwa in reiner Linienzeichnung, wie es für den Kupferstich doch einfacher wäre.

Der Meister der Spielkarten, dem — nicht nur zeitlich — eine führende Stellung unter diesen «Primitiven» zukommt[1], beschränkt auch noch seinen Bedarf auf den laublosen und den gestrichelten Baum.

Das große Baumskelett der «Gefangennahme» (L. 1), [Fig. 59] ist gleich ein Prachtexemplar; es bildet den eisernen Bestand aller Nachfolger. Lehrs pflegt diese Form mit «Hirschgeweih» zu bezeichnen, was zur genetischen Erklärung beitragen könnte; man denkt an die Vertrautheit jener Zeiten mit diesem Tierschmuck.

Der dürre Baum dient aber auch als Gerüste für den belaubten, indem den Astspitzen Büschel einfach aufgesetzt werden. Dies ist die unorganische Form, die abgeleitete. Die Regel bilden winzige, undifferenzierte Kronen, die halb noch ihren Ursprung von den Miniaturen verraten, zur Hälfte auch schon die Abbreviationen der richtigen Fernbäume mitmachen, wie sie vom Holzschnitt her bekannt sind.

[1] Diese Feststellung, sowie die erste erschöpfende Darstellung der Anfänge des Kupferstichs verdankt man Lehrs, dessen vorbildliche «Geschichte des deutschen und niederländischen Kupferstichs», 1908, den Abschluß einer jahrzehntelangen Tätigkeit bildet, wenn sie auch in manchem den früher geäußerten Ansichten widerspricht. Hier wurde ihre Nummerierung beibehalten.

Die Gebilde des «Oelbergs» (L. 26), [Fig. 60] aus der Schule des Meisters sind noch altertümlich aus kleinen Bogen aufgebaut. Typisch dagegen sind Formen, wie sie am «Oelberg» (L. 1) bei Geisberg Taf. 3 vorkommen. Da ist schon der Versuch der Zusammenfassung der Krone und einer, wenn auch willkürlichen, Differenzierung unternommen.

Selbstverständlich bürgert sich auch hier der Blattbaum rasch ein und der Stichel gestattet sogar besondere Feinheiten des Details.

Beim Meister von 1462 steht er als Paradiesbaum in «Adam und Eva» (L. 55), [Fig. 61]. Dagegen verbindet der Baum der «Grablegung» (L. 58), [Fig. 62] die Eigenschaften des dürren Baums mit den zart gestrichelten Schwellungen der Krone.

Man hat kein Verständnis für das Unverträgliche beider Typen nebeneinander,

und so stehen beim Meister der Nürnberger Passion im «Judaskuß» (L. 66), [Fig. 63] Zweigblattbäume mit geschummerten Kronen, zu einer Gruppe vereint. Wenn dieser auch ganz holzschnittartig derbe Formen, wie im «hl. Augustin» (L. 72), [Fig. 64] nicht scheut, so versucht er sich auch schon in der realistischen Wiedergabe von Weiden bei der «Anbetung des Kindes» (L. 73), [Fig. 65].

Der «Realist unter den primitiven Stechern» (Lehrs), der Meister des Johannes Baptista geht schon einen Schritt weiter. — So, wie er überhaupt als erster «den Hauch jener großzügig-schlichten Landschaftswiedergabe spüren läßt, die bei Witz zu sehen ist», so nimmt er die Baumerscheinung schärfer aufs Korn und detailliert die Formen.

Sein «Johannes der Täufer» (L. 77), [Fig. 66], dem er den Namen verdankt, ist rechts von einer Baumkulisse flankiert, die eine Waldpartikel darstellt. «Die Baumstämme gleichen nicht mehr, . . . gedrehten Säulen, sondern sie haben eine wirkliche Rinde mit Astlöchern und organisch ansetzenden Zweigen.» (Lehrs, S. 265.) Auch ist zu beobachten, wie sich die Einzelblätter drehen und biegen und aus der Fläche herausstreben.

Er ist es auch, der die stenographischen Typen einbürgert.

Derselbe Stich zeigt links ein schlankes Gewächs, das auf dünnen Verästelungen Laubbüschel trägt. Der «hl. Christophorus» (L. 78), [Fig. 67] trägt einen gedrungeneren Typus, doch ist das Prinzip der Auflösung der Baumkrone in selbständige Gruppen schon angebahnt.

Gegenüber dieser Entwicklung der Oberdeutschen, die langsam, aber stetig dem Realismus zuneigte, erscheint es notwendig, die gleichseitigen Leistungen der Niederdeutschen ins Auge zu fassen, um einmal prinzipiell den Unterschied festzusetzen, der dann bei der Besprechung der Inkunabeln seine Bestätigung finden soll. Im Gegensatz zu den oberdeutschen werden die niederdeutschen Künstler immer an dekorativen Füllungen zäher festhalten und gefällige Ornamente bevorzugen.

Ein «Meister des Todes Mariae» dessen Tätigkeit kaum ein Jahrzehnt vor der des Spielkartenmeisters anzusetzen ist, wirkt ihm gegenüber archaisch.

Ein Schulbeispiel bietet die «Stigmatisierung des hl. Franz». (L. 85), [Fig. 68, a-c]. Ich zitiere Lehrs [S. 280]: «Der Stecher umzieht die Laubkrone mit einem dicken Kontur . . . und füllt diesen Raum entweder mit sich kreuzenden Diagonallinien, die ganz schematisch von je vier in Kreuzform gestellten kurzen Strichen geschnitten werden, oder auch mit realistisch der Natur nachgebildeten Eichenblättern. Der Wald besteht dann wieder aus eng aneinander geschmiegten kleinen Pilzen, deren Köpfe den Eindruck einer regelmäßig gepflasterten Straße machen».

Ein breitastiger Baum, der im großen Schlachtenbilde (L. 90) zweimal vorkommt, ist trotz der aufgesetzten Büschel ebenso altertümlich, und hat nichts mit ähnlichen oberdeutschen Formen zu schaffen.

Der Neigung zu ornamentalen Spielereien wird natürlich dem Blattbaumtypus zugute kommen, ja, er wird hier in Massen angewendet, in allen Variationen, mit unbedenklicher Preisgabe der Realität.

Der «Meister des Kalvarienberges» bringt bei seinen diversen «hl. Georgs» (L. 116, 94) immer schön gerippte Blätter an Bäumen an. Alle übertrifft hierin der bekannte Meister der Liebesgärten, der sowohl im «großen» (L. 102), [Fig. 69], wie im «kleinen Liebesgarten» (L. 101) nicht müde wird, ganze Haine aus niedlich schlichten Dreipaß-Blattbäumen zusammenzustellen. Die einzige Abwechslung bilden Gruppen mit Dreizack-Blättern (Fig. 70). Und auch hier sind die paar Schraffenbäumchen (des «kleinen Liebesgartens») nur Rudimente längst verbrauchter Typen.

Man begreift hier, warum das Blockbuch, das gerade in den Niederlanden seinen Rückhalt hatte, so widerspänstig allen Neuerungen sich widersetzte.

Eine vermittelnde Rolle scheint der Meister E. S. übernommen zu haben, ein oberrheinischer Goldschmied, von dem anzunehmen ist, daß er sich von den Niederländern stark beeinflussen ließ, wenn auch «einstweilen für die Annahme einer niederländischen Reise keine genügenden Gründe vorliegen»[1]. Er schuf keine neuen Werte für die Baumdarstellungen, wußte aber die bereits bekannten so auszugestalten, daß für Nachfolger in dieser Richtung kaum etwas Neues zu tun übrig blieb. Man könnte sagen, daß er diese Baumtypen ad absurdum führte, so daß ein Schongauer mit dem ganzen Kram aufräumen mußte, wenn er vorwärts kommen sollte. Daß er Goldschmied war, erklärt, warum ihm eben alle Arten gleich lieb waren und warum er Formen, die sich gegenseitig ausschlossen, in friedliche Nähe brachte; ihre organische Begründung kümmerte ihn wenig.

Es ist damit nicht gesagt, daß er auch keine Entwicklung durchmachte. In den drei Jahrzehnten seines Schaffens ändert

---

[1] Geisberg, «Die Anfänge des Kupferstichs und der Meister E. S.» 1909, stellt erschöpfend die Indizien für diesen negativen Schluß zusammen, so wie sein Werk überhaupt den ersten Versuch einer monographischen Bearbeitung des Meisters bedeutet. Vgl. auch die Besprechung des Buches von H. Th.. Bossert im Rep. f. Kw. 1909, der den Meister für Konstanz lokalisiert zu haben glaubt. Immerhin bleibt noch der II. Band des Lehrs'schen Werkes, dessen Numerierung er vorbenützt, abzuwarten.

sich sein Stil, und damit auch die Zeichnung seiner Bäume. Wenn er aber auch von massiger Plumpheit zur Lockerung und Schlankheit fortschreitet, so war das viel mehr in der Wandlung der Sticheltechnik und des Geschmacks begründet, als in einer anhaltenden Naturbeobachtung.

Trotz des verwirrenden Durcheinander in der Anwendung der verschiedensten Baumtypen, ist es nicht unmöglich, eine allgemeine Entwicklungslinie zu zeichnen, in die sich die Einzeldarstellungen einfügen könnten.

Die Chronologie des Oeuvre vom Meister E. S. ist auch nach den gewissenhaften Zusammenstellungen von Geisberg durchaus nicht erledigt; im Besondern bedarf sie für unser Thema mancher Ergänzung und Berichtigung. G. verkennt nicht die Wichtigkeit gewisser Merkmale für die Feststellung einer Entwicklung, wie etwa das Umbiegen der Blätter, doch bedient er sich dieser Methode allzu mechanisch und läßt überhaupt eine Begründung dieser Zusammenhänge vermissen. Wenn also auch im Folgenden seiner Einteilung nicht grundsätzlich widersprochen wird, so konnte sie als Handhabe nur mit Einschränkungen benützt werden.

Von Anfang an bemächtigt er sich der Blattbaumform, die so viel Gelegenheit zum Herausholen der Einzelformen bietet: Auf dicken Stämmen sitzen massive Gebilde, aus rundlichen Blättern und Früchten geformt, plump, doch eindringlich durch den einfachen Umriß.

So im «Sündenfall» (L. 1, Geisb. 32), oder im «Schachspiel» (L. 214. G. 29) [Fig. 71]. Die Blätter vielfach umgeschlagen, was durchaus kein Merkmal der Spätzeit ist, wie Geisberg will, der ja diese Blätter auch in die Frühzeit versetzt. Außer der zwanglosen Häufung der Blätter zur Laubkrone kennt er noch eine systematische Reihung, wie etwa im «hl. Sebastian» (L. 155, B. 76). «Die Blätter sind dachziegelartig konzentrisch zu einem kompakten Ballen geordnet», mit einem Wort, eine Anlehnungan die Niederlande.

Parallel neben dieser Form läuft die andre, die «schwammige»: undifferenzierte Ballen mit leisen Schwellungen des schraffierten Körpers.

Das erwähnte «Schachspiel» [Fig. 72] bringt beide Typen zusammen. Die «Wattebäusche» — wie sie Geisberg treffend nennt — sitzen entweder auf stämmigem Geäst, oder zieren, als Gebüsch, die Landschaft, z. B. die Ufer, so in der «Tiburtinischen Sibylle» (L. 192, G. 25).

Geisberg gebraucht zur Bezeichnung dieses frühen Baumtypus das Wort «schummernd» in verwirrender Weise bald im Sinne des Schraffierens, bald in jenem der Auflockerung der Schraffen, was natürlich zur Aufklärung der Chronologie der Stiche kaum beiträgt. [Vgl. S. 85 u. 89 oder Besprechung von L. 143 und L. 140 auf S. 103!].

Allmählich aber wird der Baum und das Aestegerüst in beiden Typen schlanker, reicher und dementsprechend die Laubwiedergabe lockerer und feiner.

Die Sternblattform wird ja beibehalten, doch die Krone bekommt Cäsuren und löst sich in einzelne Partien auf, wie im «Simson» (L. 44. G. Taf. 43). [Fig. 73] oder der «hl. Barbara» (L. 163, G. Taf. 51). Im Schraffentypus zerfallen die Klumpen in viele kleine Büschel wie im Liebesgarten (L. 215. G. Taf. 44) [Fig. 74].

Die runde Form wird dem inferioren Gebüsch vorbehalten und muß sich mit einer schematischen Strichelung begnügen.

Geisberg fand auch dafür die treffende Bezeichnung von «Bienenkörben»; sie ist zu sehen im erwähnten «Liebesgarten» [Fig. 74], oder im «Johannes auf Patmos» (L. 151, G. Taf. 47).

Es ist eben eine Differenzierung nicht nur der Einzelform zu merken, sondern auch in ihrer Anwendung; natürlich nicht in konsequenter Durchführung der Unterscheidung von Nah- und Fernbäumen, sondern in einem Zurechtlegen fester Typen gegenüber der früheren promiscuitas. Damit ist die Möglichkeit reicherer, komplizierterer Wirkungen gegeben.

Ein Wald, wie er in dem — bezeichneten und datierten — entzückenden «Johannes auf Patmos» (L. 150, G. Taf. 58) [Fig. 75] als Mittelgrundkulisse von nebeneinander gestellten Blattbäumen dasteht, war erst jetzt, in den letzten Jahren des Meisters, denkbar. Altertümlich ist es, wie noch alle Stämme einen gemeinsamen Kronenkomplex haben.

Aber auch das Gebüsch kann in zusammenhängenden Partien dargestellt werden, deren Umriß in zarte Ausläufer aufgelöst wird, wie in der «Heimsuchung» (L. 16. G. Taf. 43) [Fig. 76].

Zuletzt geht der Meister E. S. daran, den festen Kern auch des traditionellen Blattbaumes aufzulösen und zu verfeinern, und ihn auf diese Weise in der äußeren Erscheinung einem Schraffenbaum anzunähern.

So entstand der Baum der berühmten «Patene» (L. 149. G. Taf. 50), so steht im «Samson und Dalila» (B. 6. G. Taf. 61) [Fig. 77] ein zartes Bäumchen, das im Habitus schon an Büschelbäume erinnert.

Martin Schongauer wirkte bahnbrechend nicht durch die Fülle der Vorbilder, sondern durch die von Grund aus neue Anschauung des Baumes, welche er seinen Zeitgenossen übermittelte. Er hat so wenig Bäume gezeichnet, wie kaum ein Andrer, doch wenn er daran ging, so drang er mit festem Blick in ihren Kern, in das feste Gerüst der Aeste und Zweige, um darin mit echt gotischem Entzücken für das Krause zu schwelgen. Was die Vorgänger gaben, erschien ihm wesenlos und verworren; er legte unbarmherzig die Struktur bloß, um darin eine neue Schönheit zu finden. Zum ersten Mal verschwinden Blattbäume, und belaubte Bäume wagen sich hervor.

In seinen Anfängen schwärmt er — selbstverständlich — für das Vielerlei der Gebilde und für ihre realistische Wiedergabe.

Die berühmte «Flucht nach Aegypten» (B. 7.) [Fig. 78] zeigt bekanntlich Palmenarten, die er unmöglich — wie noch Lichtwark annahm[1] — durch Anschauung kennen konnte; trotzdem sind sie in seltsam überzeugender und eindringlicher Weise gegeben. Was aber sicher seine Erfindung ist, die Rinde mit den Rissen und das Geäst des Ahorns, das kündet die späteren Formen deutlich an.

---

[1] Stiche und Radierungen von Schongauer etc. mit Text von Janitsch und Lichtwark, 1895.

Der dürre Baum der großen Kreuzigung (B. 25) [Fig. 79] hat auch schon die Prägnanz aller seiner Nachfolger; in den Fernbäumen ist eine Anlehnung an den Meister E. S. unverkennbar, wenn auch die Verschiedenheit ihrer Strichelung selbständig erdacht ist.

In der Folge beschränkt sich Schongauer auf den dürren Baum allein, er variiert ihn unermüdlich, als ob er ihn vorerst auf seine mannigfachen Wirkungen hin ausprobieren wollte — bevor er weiter geht.

Der Baum der Madonna im Hofe (B. 32) ähnelt noch durchaus jenem der großen Kreuzigung (B. 25), wobei unentschieden bleiben mag, welches Blatt das frühere sei[1]. Die Passionsfolge (B. 9—20) bringt eine Bezeichnung in den Typus herein, schon, weil sie Variationen vorführt. Einmal, im «Oelberg» (B. 9) [Fig. 80] ist eine wildgewachsene, strauchartige Erscheinung, mit krampfhaft sich windenden Aesten, dann, in der «Gefangennahme» (B. 10) ein breit ausladendes Gewächs, und in der «Grablegung» (B. 18) [Fig. 81] ein düsteres Felsgestrüpp, über einem Abhang schwebend.

In dieser Zurückhaltung ist höchste Meisterschaft, mag dabei die spätgotische Freude am Schnörkel noch so sehr auf ihre Kosten kommen[2].

In seiner Spätzeit geht der Künstler auf höchste Vollendung der ausgebildeten Form aus und kann sich in der wahrheitsgetreuen Ausprägung jedes Details des Stammes und der Krone nicht genug tun.

Der späte «hl. Sebastian» (B. 59) geht so weit in der beabsichtigten Modellierung der Aeste, daß diese schon eine undulierende Linie sich gefallen lassen müssen. Welcher Abstand vom Baum der frühen Kreuzigung!

[1] Die Chronologie der Stiche Schongauers steht, trotz angestrengter Versuche Wurzbachs, Seidlitz, Lehrs u. A. nicht fest und auch die letzte Untersuchung Wendlands (M. Schongauer als Kupferstecher, 1907) hat keine allgemeine Zustimmung erfahren. Gleichviel sind seine Ausführungen vielfach überzeugend und gerade die Reihenfolge der Baumzeichnungen, wie er sie S. 30 gibt, läßt sich so gut denken.

[2] Vgl. Wölfflin. «Die Kunst A. Dürers» S. 22, über den «Reiz des Geästes kahler Bäumchen» bei dieser Generation.

Das Höchste gibt er im «hl. Johannes auf Patmos», (B. 55) [Fig. 82] wo in dem festen Gerüst des einsamen Eichenbäumchens ein starker Wille die Wellenlinien im Zaune hält, um dann in der detaillierten Blätterkrone ein Wunderwerk von raumempfundenen Verkürzungen zu erschließen, mit bewußter Steigerung des Reizes durch wenige dürre Zweige.

Die unzähligen Schüler und Nachfolger Schongauers gehen kaum einen Schritt über ihn hinaus, mögen sie noch so geschickt seine Errungenschaften verarbeiten.

Der Oberdeutsche B. M. legt im dürren Baum seines Johannes auf Patmos eine Prüfung über das Gelernte ab, aber auch wenn ein Meister b $\times$ g im «Antonius und Paulus» (P. II, 120) naturalistisch Weiden zeichnet, so sind es die Bahnen des Kolmarers.

Der Meister L. C Z. versucht schon, die neuen Kunstgriffe auf überkommene Darstellungen anzuwenden, und so ist denn seine berühmte «Versuchung Christi» (B. VI, 361) [Fig. 83] ein Beispiel, wie ein Blätterwald mit dem Schongauerschen Eichenbäumchen aufgebaut wird. Doch deuten die fernen Gebüsche auch neue Wege an, die die späteren schon bewußt betreten.

Es muß nur noch flüchtig des Meisters M. Z. gedacht werden, der eigentlich in die nächste Epoche gehört und sich vom Dürerschen Schema stark beeinflussen ließ. Was ihn mit der älteren Zeit verbindet — und ihm auch eine besondere Stellung sichert — sind seine niedlichen, überzierlichen Nadelbäume, mit bald aufrecht stehenden, bald herabhängenden Zweigen.

Eine wahre Typenkollektion bietet die «Enthauptung der hl. Katharina» (B. VI, 374) [Fig. 84], wo die hoch aufschießenden Tannen ganz unorganisch inmitten winzigen Gebüsches dastehen. Daß sein Ballenbaumtypus auf Dürer zurückgeht, ist aus den Bäumen der «Vanitas» [B. VI, 379) ersichtlich, welche ja der «Nemesis» nachempfunden ist. Er verzierlichte und versüßte natürlich dieses kräftige

Schema und machte es seiner Umgebung mundgerecht durch Anstücken zarter Nadelzweige, wie etwa im Liebespaar (B. VI, 379, 16) [Fig. 85].

Der Meister des Hausbuchs, in jeder Hinsicht ein Außenseiter, fand für die wenigen Baumdarstellungen seiner Radierungen keine neuen Formen, doch die Art, wie er an das Thema heranging, ist sein Eigen. Er verschmäht weder die traditionellen Blattbäume, noch die summarischen Typen, doch beides handhabt er originell. Altertümlich ist die willkürliche Mischung beider durcheinander, doch wie sie in einander übergehen, ist verblüffend neu und eröffnet Perspektiven ins nächste Jahrhundert. Man kann bei ihm kaum eine Entwicklung in dieser Beziehung feststellen, umsoweniger, als er die Landschaft offenbar vernachlässigte[1].

Für den Blattbaum bedient er sich zweier Arten: der Lanzett- und der Eichenblattkrone auf hohen Stämmen, doch verzichtet er in der Häufung des Laubes auf jedes Schema, mengt es durcheinander, unübersichtlich, ganz im Gegensatz zu Schongauer. So L. 9, 54, 73 [Fig. 86]. Bezeichnend, daß er den dürren Baum direkt meidet (Ausnahme L. 67).

Die Massenbäume dagegen entstehen durch ein Gekritzel, das einmal weniger, so L. 72 [Fig. 87], das andremal mehr [wohl in seinen späteren Arbeiten] das ballenmäßige hervorhebt, wie L. 74, 49 [Fig. 88].

Es ist nicht denkbar, daß ein Künstler von diesem Range des wesentlichen Unterschiedes in der Anwendbarkeit beider

[1] Auch bei diesem einzigartigen Künstler ist die Reihenfolge seines Oeuvre keineswegs geklärt. Außer Flechsig und Hachmeister, dessen Vorschlag keine allgemeine Billigung fand, versuchte sich zuletzt C. Glaser (Monatshefte f. Kunstw. 1910, IV) darin. Ist auch das allgemeine Prinzip der Entwicklung zum Malerischen einleuchtend, so dürften (wenigstens vom Standpunkt meines Themas), manche Einordnungen nicht einwandsfrei, zumindest willkürlich sein. Auch schädigt sich der Verfasser dadurch, daß er das «Hausbuch» ganz außeracht ließ; die Mangelhaftigkeit der bekannten Reproduktionen geht nicht soweit, daß sie diese Zurückhaltung (oder Erleichterung) entschuldigte. Ihre Verläßlichkeit ist leicht nachzuprüfen durch einen Vergleich mit jenen in Lippmanns Publikation der «Sieben Planeten». Int. Chalk. Ges. IV.

Typen sich nicht bewußt wäre. Wenn er sich also auch nicht scheut, den ersten bald für den Vordergrund (L. 54), bald wieder für den Hintergrund (L. 73), zu gebrauchen, so kommt doch der gekritzelte Baum immer nur in der Ferne vor. Damit ist zum ersten Mal klar und deutlich der Unterschied, der gleichzeitig im Holzschnitt durchgeführt wurde, auch hier markiert.

Freilich wird er zuweilen noch als Kulisse verwendet, am klarsten in dem — wohl späten — L. 49 [Fig. 88] doch beachte man die Nuancierung der beiden Kulissen mit den beiden Baumtypen L. 74, die das Prinzip unzweideutig ausspricht. Wenn er aber in L. 67 beide ineinander übergehen läßt, so möchte man darin Andeutungen sehen, die erst Dürer (seinem Schüler?) auszuführen bestimmt war.

Es möge ausnahmsweise auf die Zeichnungen des «mittelalterlichen Hausbuchs» hingewiesen werden, die im großen Ganzen sich seinem Schema einfügen lassen. Allerdings kommen dafür nur knapp drei Blätter, 13a, 14a, 17a in Betracht, denn, daß die anderen von andren Künstlerhänden herstammen, beweist schon der Unterschied in ihrer Baumzeichnung; namentlich im zweiten, von «Heinrich Lang» illustrierten Teil[1], der Baumkugeln mit meridianartiger Schraffierung aufweist[2].

In dieser Zeit des Ueberganges verwirrten sich die Begriffe über das Darstellen der Graphischen Kunst und je mehr man das Neue sich hastig anzueignen versuchte, umsoweniger konnte man sich entschließen, das Alte preiszugeben. Solchen Kom-

[1] Es wurde ja schon vom Herausgeber des «Hausbuchs» die Verschiedenheit der Hände bemerkt und seither immer wieder präzisiert, zuletzt von H. Th. Bossert im «Schauinsland» 1910, dem Entdecker des Namens «Lang» und voraussichtlichen neuen Herausgeber des «Hausbuches». —

[2] Es wäre interessant, wenn es sich noch in anderen Werken feststellen ließe, wie ich es in einem Aufsatz versuchte. Vgl. J. Beth «Federzeichnungen der Herpin-Handschrift in der kgl. Bibl. zu Berlin.» Jahrbuch d. k. pr. Ks., 1908, IV.

promissen verdanken ihr Entstehen Mischbildungen, wie sie der Meister W ⸸, «der Vater der Retusche»[1], anwendet.

In einer seiner Belagerungsszenen (L. 40) [Fig. 89] bringt er Bäume in Untersicht mit kühner Kreuzschraffierung der beschatteten Stellen und mischt in die hell ausgesparten Flächen leise Andeutungen von Blättergruppen. Das Flockige und Unbestimmte des Baumschlags ist dadurch erreicht; allerdings mag ihn darauf seine Radiertechnik gebracht haben.

Der Meister P. P. W. muß schon die Errungenschaften des neuen Jahrhunderts kennen gelernt haben, denn er baut Baumkronen aus ineinandergeschobenen Ballen auf, die an Wolkenbildungen gemahnen und schraffiert sie einheitlich mit nach unten offenen Bogen.

Bezeichnend dafür das Blatt «Loth und seine Töchter» [Fig. 90] wo auch eine interessant abweichende Darstellung des dürren Baumes ist. Das Riesenblatt des «Schwabenkrieges» ist durch seine Voraussetzung einer kartographischen Darstellung durchaus nicht charakteristisch für seine Baumzeichnung, die hier ganz schematisch, wenn auch nach dem genannten Prinzip behandelt ist. Auch scheut er nicht davor zurück, Blattbäume mit sichtlicher Verlegenheit den anderen vorzuschieben.

---

[1] Lehrs «Meister W. ⸸» (1895).

Kapitel IV.

INKUNABELN.

Bei der Darstellung der Baumzeichnung in illustrierten Büchern des XV. Jahrhunderts ist zweierlei zu beachten: Die einzelnen Druckorte, ja auch Offizinen, halten mit einer erstaunlichen Zähigkeit an ihren besonderen Eigentümlichkeiten fest, an gewissen Gewohnheiten, die auch fortschrittliche, aber von außen entlehnte Elemente in ganz eigene Formen zwängen. Dabei kommen, sonderbar genug, Nachbarverhältnisse kaum in Betracht. Während Ulm der Schrittmacher der Baumdarstellung jahrelang bleibt, ist Augsburg trotz seiner ungeheuren Druckproduktion eine Veste überlieferter Formen; Straßburg hält immer noch an den preziösen Kulissenbäumchen fest, während das benachbarte Basel den neuen Wert im Baum gefunden hat und ins neue Saeculum mit seinen herrlichen Baumdarstellungen herüberlenkt. Man gewinnt durchwegs den Eindruck ausgesprochener Veranlagungen in gewissen Richtungen, wofür man schon die Rassenunterschiede wird verantwortlich machen müssen[1].

Gleichzeitig aber muß ein zusammenhängender Entwicklungsgang für die Darstellung maßgebend bleiben, denn auf die

---

[1] Es müßte interessant sein, dem Problem der größeren oder kleineren Neigung zu landschaftlichen Darstellungen der einzelnen Schulen nachzugehen; Kaemmerer, Kautzsch, Baer, Weisbach streifen es, ohne sich an den Versuch einer Erklärung zu wagen.

Dauer konnten sich einzelne Offizinen den gegenseitigen Errungenschaften und Neuerungen kaum entziehen. Das unbedenkliche Entleihen der Holzstöcke von einer Offizin an andere, Nachdrucke, wie die der «Cölner Bibel» von Koburger, der «Weltchronik» von Schönsperger, des «Narrenschiffs» von Grüninger, bewirkten, daß trotz aller Abgeschlossenheit kühne Abbreviaturen, gefällige Schlagworte in der Baumdarstellung auch in entlegenere Stätten durchsickerten.

Alles in allem: obgleich fast jeder bedeutendere Druckort der Art der Schraffen, dem Umriß der Baumkronen, deren Aufsitzen auf dem Stamm, usw., seine persönliche Note aufdrängt, welche oft Winke zur Lokalisierung eines Druckwerkes bieten kann, ergibt sich für die Gesamtheit aller Leistungen klar die große Linie der fortschreitenden Entwicklung, eines siegreichen Zuges, mögen ihn auch die mannigfachsten Kombinationen und Abweichungen auf Jahrzehnte hinaus hemmen und stören.

Allerdings wird bei diesem Prinzip von vielen noch so interessanten Details abgesehen werden. Nicht, daß sie etwa einen hinfälligen Bau umzustürzen im Stande wären; doch läßt sich in allzu vielen Fällen die Begründung einer Abweichung nicht feststellen, und ein Häufen von Ausnahmen würde den Hauptumriß verwischen. Bei einer umfassenderen Kenntnis einerseits des Verhältnisses der Offizinen zu den von ihnen beschäftigten Illustratoren, anderseits der von ihnen benutzten Vorlagen[1] ließen sich wohl auch diese Nebenerscheinungen einfügen; der heutige Stand der Forschung setzt wieder einmal einer Genauigkeit sein Veto entgegen.

Augsburg, das nicht nur die frühesten illustrierten Bücher massenweise auf den Markt bringt[2], sondern auch an deren

[1] Wertvolle Beiträge liefern dazu solche Untersuchungen, wie die Kautzschs über die «Handschriften des Konstanzer Konzils», über «Diebolt Lauber», oder Baers «Illustrierte Historienbücher des XV. Jahrhunderts», Straßburg, Heitz 1904.

[2] Von unbeholfenen ersten Versuchen der Buchillustration, wie sie etwa dort und in Bamberg auftreten, kann hier füglich abgesehen werden. Vgl. Kristeller: «Der Holzschnitt und Kupferstich in vier Jahrhunderten», und Ulrich Boner: «Edelsteine» in seiner Ausgabe der Graph. Gesell. 1908.

Zahl alle anderen Städte übertrifft, ist sonderbarerweise der Hüter der Tradition in der Baumzeichnung.

Die ersten Landschaften, die in Augsburger Drucken dargestellt werden, haben Blattbäume, meist mit schwarzem Grund, wie sie oben bei der Besprechung der Blockbücher geschildert wurden. Allerdings darf nicht vergessen werden, daß viele illustrierten Bücher nicht nur früher als Holztafeldrucke erschienen, sondern auch vielfach als deren Vorlage gedient haben können, wie etwa die «Spiegel menschlicher Behältnis» oder das «Leben des hl. Meinrad».

Die Charakteristik dieser ersten in Büchern erscheinenden Bäume dürfte somit mit jener der Blockbücher zusammenfallen.

Ab und zu mischt sich da ein Massenbaum unter Zweigblattbäume, doch die Regel bilden in den 70er Jahren und noch später jene altertümlichen Gebilde, wie sie in der «Histori vom großen Alexander» (Bämler, 1473) im «Plenarium» (Bämler, 1474), im «Goldenen Spiel» (Zainer, 1472), im «Buch der Natur» (Bämler u. a.) «Seelentrost» (Sorg, 1481), Columnas «Zerstörung Troias» (s. l. e. a.) «Mandevilla» (Sorg, 1481) vorkommen. Massenbäume sind da horizontal schraffiert und rund geformt[1], sie werden nur schüchtern eingeschoben, vorwiegend als Bezeichnung von Fernbäumen, so wie in der «Pflanzmannschen Bibel» von 1470. Man sieht, die Offizinen gehen da alle einig vor; am rückschrittlichsten dürfte die Zainersche sein.

Die nächste Stufe wird erreicht durch Differenzierung der Massenbaumkrone in Partikeln, welche nicht nur schematisch horizontal, sondern durch losere Striche in wenig divergierenden Richtungen schraffiert werden.

Schüchtern wird ein Versuch damit gemacht im Speculum humanae salvationis (Zainer, 1472), wo unter 50 Blattbäumen nur sechs auf solche geteilten Bäume entfallen, und zwar nur auf den Anfang des Buches, — als ob der Illustrator vor der eigenen Keckheit zurückgeschreckt wäre.

[1] Baer sagt treffend von «Bäumen, die sich wie Kinderspielzeuge ausnehmen, so steif und typisch sind sie gezeichnet».

In der überwiegenden Mehrzahl der Darstellungen flankierte noch der überlieferte Zweigbaum die Szenen. Diese Funktion einer dekorativen Leiste wird nun immer mehr aufgegeben.

Im Leben der Altväter (Sorg, 1482) geht die Abwechslung der Formen noch weiter, trotz der rohen Arbeit ist ein sichtliches Bestreben nach Abstufung unverkennbar, ebenso in der «Historie von ..... der Belagerung der Türken» (Fig. 65) [Bämler, 1482], wo diese Differenzierung der Darstellung eines Waldes zugute kommt. Einen letzten Aufschwung erlebt Augsburg in solchen Erscheinungen, wie Zamorensis «Spiegel des menschlichen Lebens» (Fig. 61) [Zainer, 1471, Bämler, 1479], wo die einzelnen Gruppen der Baumkronen nur mit Strichen angedeutet und ins richtige Verhältnis zueinander gebracht sind.

Ratdolts Offizin hat sich die Feinheiten der venezianischen Drucke zu eigen gemacht, und Experimenten sich nie verschlossen;

sie schließt hier ab mit Thwrocz «Chronica Hungarorum» (Fig. 66) [1488], die das Astwerk eines Baumes voll zur Geltung bringt und ferne Bäume als Reihen von Kugelchen ganz richtig auffaßt.

Wenn in Augsburg das zähe Festhalten am alten Schema trotz des großen Betriebes, befremdend wirkt, so ist es eher verständlich an einem Orte, wie Cöln, wo die Produktion der illustrierten Bücher äußerst flau war. Das einzige große Ergebnis der Zeit war die Bibel (Quentel, 1480), welche schlechtweg das Bollwerk der Reaktion darstellt.

Wohl sind da alle Arten des Blatt- — Kreispunkt- etc. Baumes vertreten, doch in einer Art, wie sie für die Mitte des Jahrhunderts als feststehend bezeichnet wurde. Allerdings kommen auch Schraffenbäume, sowohl im Vorderals auch im Hintergrunde vor, doch sind sie ihrer funktionellen Bedeutung beraubt und dienen nur zur erwünschten Abwechslung der vielfachen Muster.

Hier sieht man es: mit der Einführung neuer Formen des Baumes ging dessen dekora-

tiver Wert fast gänzlich verloren und für Kautzschs Annahme eines französischen Ursprungs der Bibel [1] spräche nicht wenig die Vermutung, daß der französische Illustrator, als Romane, nicht so unbedenklich das Ornamentale preisgeben wollte. Sieht man doch in gleichzeitigen italienischen Büchern das analoge Ausschlachten der dekorativen Baumfüllungen der Baumkronen; in einer Zeit, wo in Deutschland längst neue Formen aufkamen, ja, teilweise in Italien der neue Geist sich Einlaß zu verschaffen begann. Klassisch bezeichnet das Lippmann: «Die Illustration in Deutschland hat sich aus dem Bedürfnis und der Lust am verdeutlichenden Bilde, in Italien aus dem Verlangen nach künstlerischer Zier entwickelt; hier trägt sie daher vorwiegend instruktiven, dort wesentlich dekorativen Charakter [2].»

Wenn Molitors «De laniis et phitonicis mulieribus» (Zürichsee 1489, noch mehr in der zweiten Ausgabe, ohne Jahr) auch schon die abbrevierte Form des Schraffenbaums aufweist, so ist diese Flottheit lediglich als eine erwünschte Abkürzung des Verfahrens aufzufassen, denn das monumentale Werk Cölns am Ausgang des Jahrhunderts «Die Cronik van Cöln» (Koelhoff, 1496) zeigt noch immer das sinnlose Durcheinander der zwei Baumarten, was übrigens nur ein Gegenstück der vielfachen Entlehnungen aus der Mainzer Chronik und anderen Werken bildet, die Baer nachgewiesen hat [3].

Gleich von Anfang an aber zeigt Ulm eine besondere Beweglichkeit in der Gestaltung des neuen Baumes. Nicht nur bevorzugen Ulmer Drucke diese Baumart, sondern sie differenzieren sowohl ihren Umriß, als auch die Binnenzeichnung.

---

[1] Kautzsch: «Kölner Bibel». Straßburg, Heitz.

[2] Jahrbuch der preuß. Kunstsammlg. III, S. 4. — Freilich dürfte dieser Grundsatz nicht etwa wörtlich genommen werden, sondern allgemein auf die Gebiete der künstlerischen Einwirkung auszudehnen, somit auch die nördlicheren Landstriche (etwa Flandern) nicht auszuschließen sein.

[3] Baer, a. a. O.

Boccaccios «De praeclaris mulieribus» (Fig. 62) [Zainer, 1473] zeigt neben allerlei Blattbäumen schon Kombinationen des Schraffenbaums, mit festem Umriß, und ohne diesen, ja auch schon eine stereotype Lappenform, die allerdings keinen Fortschritt bedeutet[1], ebenso wie die gedankenlosen Kuppen im «Buch der Weisheit» (Fig. 63) [Holl, 1484], welches übrigens in der Auflösung der Krone in Gruppen schon dem achten Jahrzehnt angehört.

Ein Umschwung kündigt sich schon im Aesop (Fig. 67) [Zainer, o. J.] an, der Bäume in verschiedener Größe hat und mit Licht und Schatten rechnet, indem er das Laub treffsicher gegen den unteren Rand der Krone zu dichter modelliert. Aber wie in diesem Werk Neuerungen den alten Blattbaum noch nicht ganz zu verdrängen vermochten, so sind noch Tannen in alter Flächenprojektion, im Stil der Augsburger Kräuterbücher dargestellt[2].

Um die Mitte der achtziger Jahre sollte es auf einmal anders werden. Da die alten Schemata unnütz geworden sind und die neuen noch zu leer waren, mußte man dem Baum mit neuen Beobachtungsmitteln beizukommen suchen. Gleichzeitig an verschiedenen Orten Deutschlands rückt man der Landschaftsdarstellung, d. i. der Baumzeichnung, auf den Leib. Und zwar erfolgt der Angriff von zwei Seiten: es gilt, dem Baum gerecht zu werden, erstens als Phänomen, dann aber als Form. Zunächst: wo erscheint der Baum, in welcher Umgebung, unter welchen Begleitumständen? wie sieht er aus als Hügelbaum, als Talbaum, als Waldpartikel, als Felsgewächs? Mit einem Wort: er soll in seiner funktionellen Bedeutung dem Landschaftsbilde eingefügt werden. Dann aber: wie baut er sich auf, wie ist seine Struktur darzustellen, damit die neu-

[1] Baers Lob des Erntebildes in dem Buch kann man zustimmen, dagegen dürfte Muthers Bezeichnung der Landschaft als «fehlerlos» stark übertrieben sein. Viel richtiger die Bemerkung vom folgenden Werk, in dem das landschaftliche Element sehr zurücktritt.

[2] Der Roman von Aretinus «Sigismund und Guiscard» (o. J.) dürfte, der ähnlichen Baumzeichnung nach, von derselben Künstlerhand stammen.

gewonnene Form leicht faßlich, präzis und einleuchtend sei. Man räumt gründlich mit dem überkommenen Ballast ab und dringt bis zum Kern des Gewächses; es ist das Aestegerüst, welches jetzt gern bloßgelegt, für das Auge präpariert wird. Die Laubmasse aber wird — in knappstem Auszug — als Halbkugeln an die Peripherie der Krone verlegt. Damit ist der Umschwung getan; der neue Geist bricht durch in den Neuerscheinungen der achtziger Jahre, an verschiedenen Orten, in Ulm («Schwäbische Chronik»), in Nürnberg («Passionale»), in Mainz («Peregrinationes») u. a.

Lirars «Schwäbische Chronik» (Fig. 69) [Dinkmut, 1486] hat 23 Darstellungen, von denen 15 (also $^2/_3$) Bäume aufweisen, darunter keinen einzigen Blattbaum mehr. Die Laubmasse gliedert sich in halbkreisförmige Gruppen mit schattierender Modellierung, Stämme und Kronen werden in allen Größen angewendet, und ihrer Entfernung gemäß abgestuft, dem besonderen Ort ihres Wachsens wird Rechnung getragen, Nadelbäume heben sich sofort durch ihren zackigen Habitus von anderen ab, der laublose Baum wird organisch an Felswände oft verpflanzt, Baumgruppen werden nicht mehr als eine Aneinanderreihung, sondern als Komplex von Bäumen erfaßt — es ist ein Umschwung auf der ganzen Linie[1]. Und wenn man auch mit Baer der Chronik den großen Einfluß zugestehen sollte, «der fast überall dort zutage tritt, wo man der pittoresken Landschaft Beachtung schenkte», so sprechen gleichzeitige Mainzer und Nürnberger Drucke eher für eine spontane Bewegung.

Breydenbachs «Peregrinationes» (Fig. 68) [Reuwich, 1486] haben einige Bäume, die jene Sprengung der einheitlichen Baumkrone schon andeuten, daneben aber auch eine Neuheit: eine bisher unbekannte Fülle von Bäumen, welche die vielen Stadtansichten in langen Reihen umwuchern; es sind Ovale, die flott horizontal oder auch fächerartig schraffiert sind.

---

[1] Inwiefern dieser Umschwung schon in den für die «Chronik» u. a. verwerteten handschriftlichen Vorlagen, wie sie Baer in verdienstvoller Weise nachgewiesen hat (S. 146) Platz gegriffen hatte, mag dahingestellt sein. Für die Graphik kann nur der Zeitpunkt der «Veröffentlichung» maßgebend sein; frühere Vorbereitungen sollen damit nicht bestritten werden.

Eine unausbleibliche Folgeerscheinung dieser Entwicklung ist es, daß der Baum für den gemeinen Gebrauch und in größerer Anzahl seiner Individualität beraubt wird. Denn wenn man ihm noch seine Füllung nimmt, und ihn noch kleiner macht, dann wird er als Kügelchen in Reihen ein äußerst bewegliches und dankbares Landschaftselement, das Fernen belebt und wahrheitsgetreu wiedergibt, so im Ulmer Buch Caoursin: «Obsidionis urbis Rhodiäe descriptio.» (Reger 1496.) (Fig. 64). Eine Anlehnung an den Kupferstich ist da unverkennbar.

Mainzer Drucke haben kaum gemeinsame Eigentümlichkeiten, «soviel Bücher, soviel Stile», doch sind Anlehnungen an Ulmer Produkte recht erkennbar und kommen immer wieder, wenn auch vereinzelt, zum Vorschein. So sind zwar in Meydenbachs «Hortus sanitatis» (Fig. 72) [Schöffer, 1491] die Pflanzen — weil für Lehrzwecke — durchwegs in Blattbaumform, wie in Pflanzenkollektionen (Herbarien) dargestellt, aber der einzelne Baum des Titelblattes (des Teiles: «de animalibus») übertrifft sogar seine Vorbilder in der prächtigen Entfaltung der breiten Laubmassen, und der Entblößung des Baumgestells. Diese Betonung der Baumstruktur ist auch bei den Bäumen von Bothos «Chroneken der Sassen» (Fig. 70) [Schöffer, 1492] zu beobachten, die auch schon, wie versuchsweise, eine Abkürzung der Baumgruppen aufweist, von der gleich zu sprechen sein wird. Sonst aber herrscht hier noch das Rezept Ulms vor, «mit einer eigentümlichen Vorliebe für unbelaubte Bäume, überhaupt für dürftige Vegetation» (Baer, S. 171).

Eine viel engere Anlehnung an die Lirarsche Chronik ist in Nürnberger Drucken zu merken. Die Offizinen dieser sonst so kunsttreibenden Stadt haben bis nun kaum etwas landschaftlich Hervorzuhebendes geleistet; mit dem Passional (Koberger, 1488) erreichen sie auf einmal eine recht hohe Stufe, — allerdings wieder durch die Vermittlung Ulms, dessen neue Prinzipien hier noch konsequenter durchgeführt werden.

Der Meister, richtiger gesagt: die Werkstatt, in der die Eroberung der Landschaft vorgenommen werden sollte, wo dem

Baum zu der ihm zukommenden Stelle verholfen wurde, war die Werkstatt Michel Wolgemuts; «Der Schatzbehalter» [Koberger 1491] (Fig. 74) und «Die Weltchronik», [Idem 1493] (Fig. 75).

Die Baumzeichnung der beiden Werke läßt sich kaum voneinander trennen, wenn man auch zur richtigen Beurteilung des Holzschnittstils Wolgemuts vom ersten ausgehen muß, dessen Illustrationen, weniger durch die lässige Ausführung des Formschneiders verdorben —, deutlicher den Stil der ursprünglichen Vorzeichnung hervortreten lassen.

Gegenüber ihren Vorgängern sind Wolgemut und Pleydenwurff[1] trotz deutlicher Entlehnungen souverän, durchaus erfinderisch, oft geistreich und von einem ausgesprochenen Verständnis für die Lebensbedingungen des Baumes.

Die Baumkronengruppen erfahren unter ihrem Griffel eine Lockerung, um sich den verschiedensten Erscheinungsformen anpassen zu können, allerdings mit einer deutlichen Bevorzugung der vertikalen Tendenz der schlanken Bäume.

Was die mittlere Höhe nicht erreicht, wird als Gebüsch dargestellt, und so entsteht jenes anheimelnde, trauliche Gehölz, vor den Stadtmauern Nürnbergs, Augsburgs, Salzburgs, das noch knapp zum Baumwuchs gerechnet werden kann, da es auch in der Tat mit Bäumen untermischt ist. Es bildet schon den Uebergang zu jenen endlosen Kugelreihen der vielfach überschnittenen Kugelketten um Städte herum.

Ueberhaupt kennzeichnet diese Riesenwerke eine echt deutsche Empfindung für malerische Zusammenstellungen, unter denen die Klarheit mitunter leiden mag, die aber die deutsche Inkunabelnillustration so viel intimer gestaltet im Gegensatz zu den sauberen und durchsichtigen Formschnitten etwa der Venezianischen oder Pariser Offizinen.

---

[1] Nach den mißglückten Versuchen andrer, die beiden Hände zu scheiden, hat der Verfasser ebenfalls davon abgesehen, weil auch die Baumzeichnung ihm hierfür keinerlei feste Anhaltspunkte zu bieten schien. Immerhin mag dies einem glücklicheren Auge vorbehalten werden.

Das Helle des Laubs, das sich von dunkeln Stämmen, oder — noch lieber — von dunkeln Tannen abhebt, oder auch umgekehrt, dunkles Blattgewirr, von hellbeleuchtetem Astwerk, wie von Blitzen durchzuckt — das alles ist ureigenstes Nürnberger, Wolgemutsches Eigentum. Der herbe fränkische Künstler hat ein offenes Auge für den Reichtum der Erscheinung und kostet ihn bei jeder Gelegenheit aus.

Selbstverständlich arbeitet er mit Schemata: er wird nicht müde, ein gelungenes Motiv endlos zu wiederholen, denn nicht auf Originalität kommt es ihm an.

So wie Laubwerk durchwegs mit halbkreisförmigen Strichen behandelt wird, wird Gebüsch mit radial gestellten Schraffen angedeutet. Doch was verschlägt's: in der technischen Vollkommenheit des Striches liegt nicht selten die Stärke des Graphikers, und es ist nicht undenkbar, daß aus der Virtuosität des Griffels heraus jene letzten Feinheiten geboren werden konnten, die einem Suchenden versagt bleiben müssen.

Der Altmeister Wolgemut ward im letzten Jahrzehnt des saeculums zum Vollender der Hoffnungen, die sich an die bahnbrechenden Leistungen der Ulmer Pfadfinder mit Recht knüpfen konnten.

Es wurde bereits erwähnt, daß das zeitliche Zusammentreffen solcher örtlich benachbarten Buchillustrationen, wie der Straßburger mit der Basler an der Idee eines steten Fortschritts und der Schilderung einer Entwicklungsreihe irre machen könnten. Was in Straßburg an Landschaft produziert wird, trägt durchaus das Gepräge der geistlosen Entlehnung fremder Muster, denen nur der eigentümliche kupferstichähnliche Charakter des Straßburger Formschnitts aufgezwungen wird.

Die Historie vom großen Alexander (Schott, 1488) mischt Zweigblattbäume mit horizontal schraffierten Massenbäumen durcheinander, zu einer Zeit, da die Schwäbische Chronik schon überall Schule machte. Und das geht so bis ans Ende des Jahrhunderts und noch da-

rüber hinaus. Lichtenbergs Pronosticatio (Fig. 76) [Kistler, 1497] zeigt zwar die bekannten Abbreviationen mit fächerartiger Füllung und allerlei andere Anleihen, allerdings aber auch eine Straßburger Spezialität, aus dem Geiste des Grabstichels geboren, einen zierlichen Blattbaum, der namentlich in Grüningerschen Drucken eine Hauptrolle spielte. Sowohl der Terenz (Fig. 77) [Grüninger, 1496] als auch Horaz (Grüninger, 1498) u. a. bestreiten ihren Bedarf an Bäumen, ja an Landschaft, mit zwei (!) Bäumen, die immer wiederkehren, meist den Bühnenvorgang flankierend.

In diesen, wie auf der Drechselbank zierlich geschwungenen Formen ist ein letzter Hauch der verklingenden Schongauerschen Gotik zu spüren, wie überhaupt die Elsässer Buchillustration auf Jahrzehnte hinaus sich von dem beengenden Schema der dünnschraffierten Stichelmanier nicht zu befreien vermochte. Das ging so weit, daß Grüninger in seinem Nachdruck des Olpeschen Narrenschiffs dessen moderne prächtige Gewächse mit seinen dürftigen Bäumchen ersetzte.

Dies ist umso verwunderlicher, da ja Basel in den neunziger Jahren allen anderen Städten voranging.

Was es bisher hervorbrachte, kam nicht über das Mittelmaß anderer Leistungen heraus; ein Montavilla (Petri 1487), ein Quadragesimale (Furter, 1490), könnten in jeder anderen Stadt entstanden sein. In zwei, drei Jahren ändert sich alles.

Man kann der Annahme kaum widerstehen, Dürer hätte auf seiner Wanderschaft hier etwas von seinem Genie gelassen, das zwar die «Apocalypse» kaum noch ahnen läßt, jedoch ihr die Wege ebnet. Brants Narrenschiff (Bergmann von Olpe, 1494) atmet bereits den Geist, der sich im folgenden Jahrhundert entfalten sollte. Dem Illustrator dieses Büchleins ist beim Zeichnen der Bäume offenbar das Verständnis dafür aufgegangen, daß wenn auch für ihre Wiedergabe die Beherrschung ihrer Struktur Bedingung ist, allein, was der äußeren Erscheinung den Ausschlag gibt, das Verhältnis

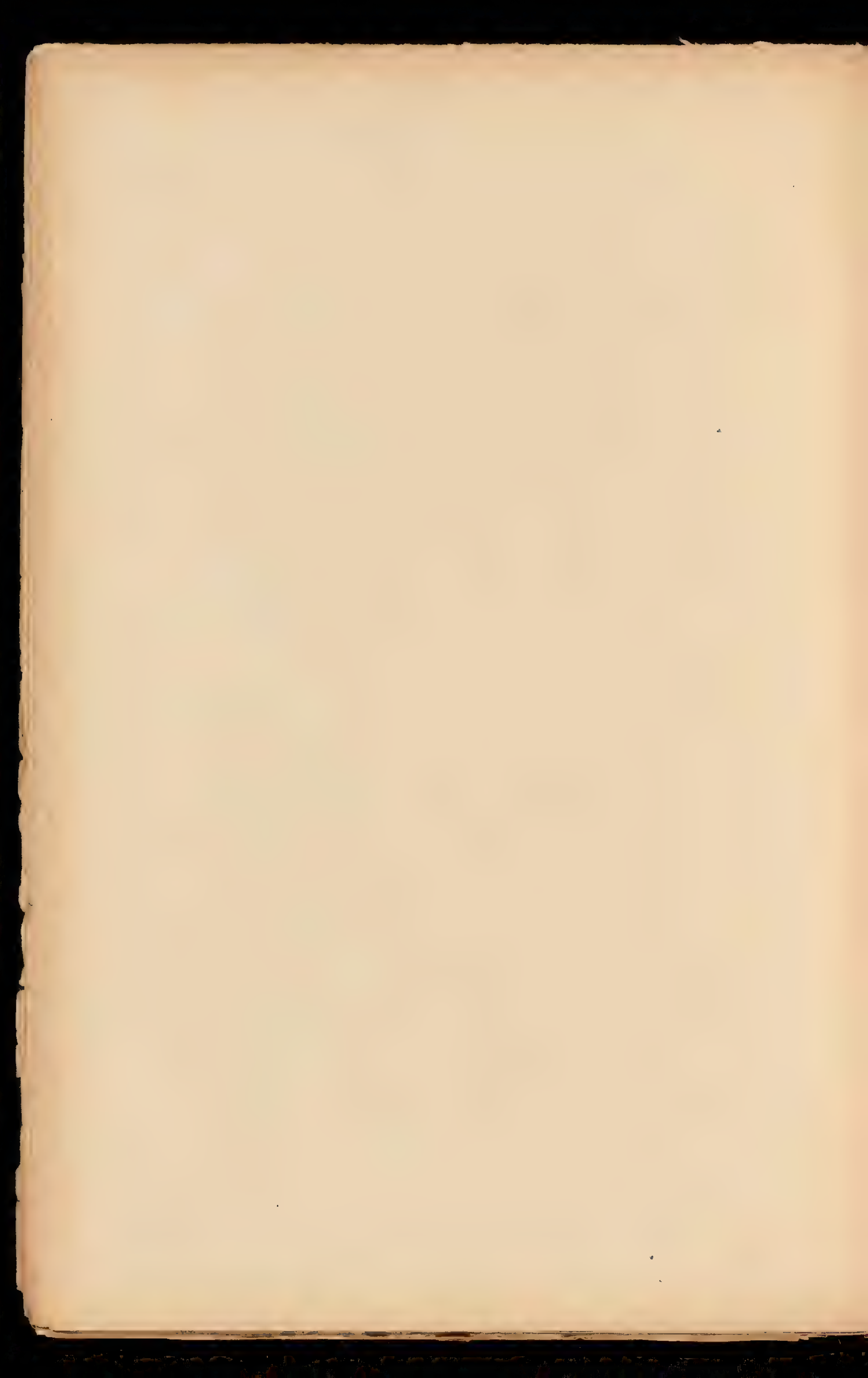
der dunklen Massen zu den hellen ist, daß man zur Darstellung eines Baumes durchaus keiner starken Kontraste bedürfe, wie sie noch in der Weltchronik vorherrschen, daß vielmehr durch Zurückhaltung und richtiges Abmessen der Töne viel eher dem Baumphänomen beizukommen ist.

Er bedient sich einer ganz bescheidenen Schraffierung, meist in einer Richtung, und läßt das weiß ausgesparte Papier mit seinem starken Tonwert als duftige Helligkeit wirken. Die Wirbelsäule des Baumes, den Stamm, stellt er mit eindringlicher Wucht mitten in das malerische Gewoge von hellen und dunklen Flächen. In den dicken, wetterfesten Stämmen aber, welche das Werk Brants ausfüllen, spricht sich die männliche, knorrige Art der Vorkämpfer der Reformation aus.

Sie breiten ihre Aeste nach allen Richtungen aus, oft unbelaubt und windgepeitscht, immer von einer gesunden und saftigen Lebensfülle, die sich auch in den zarten Ausläufern der Zweige über die geschlossene Baumkrone hinaus austobt. Dies beruht auf einer richtigen Beobachtung: ein Baum kann, auch gegen das Licht gesehen, noch einen Grad von Helligkeit haben, der seine Zweigspitzen dann als schwarzes Gekräusel erscheinen läßt.

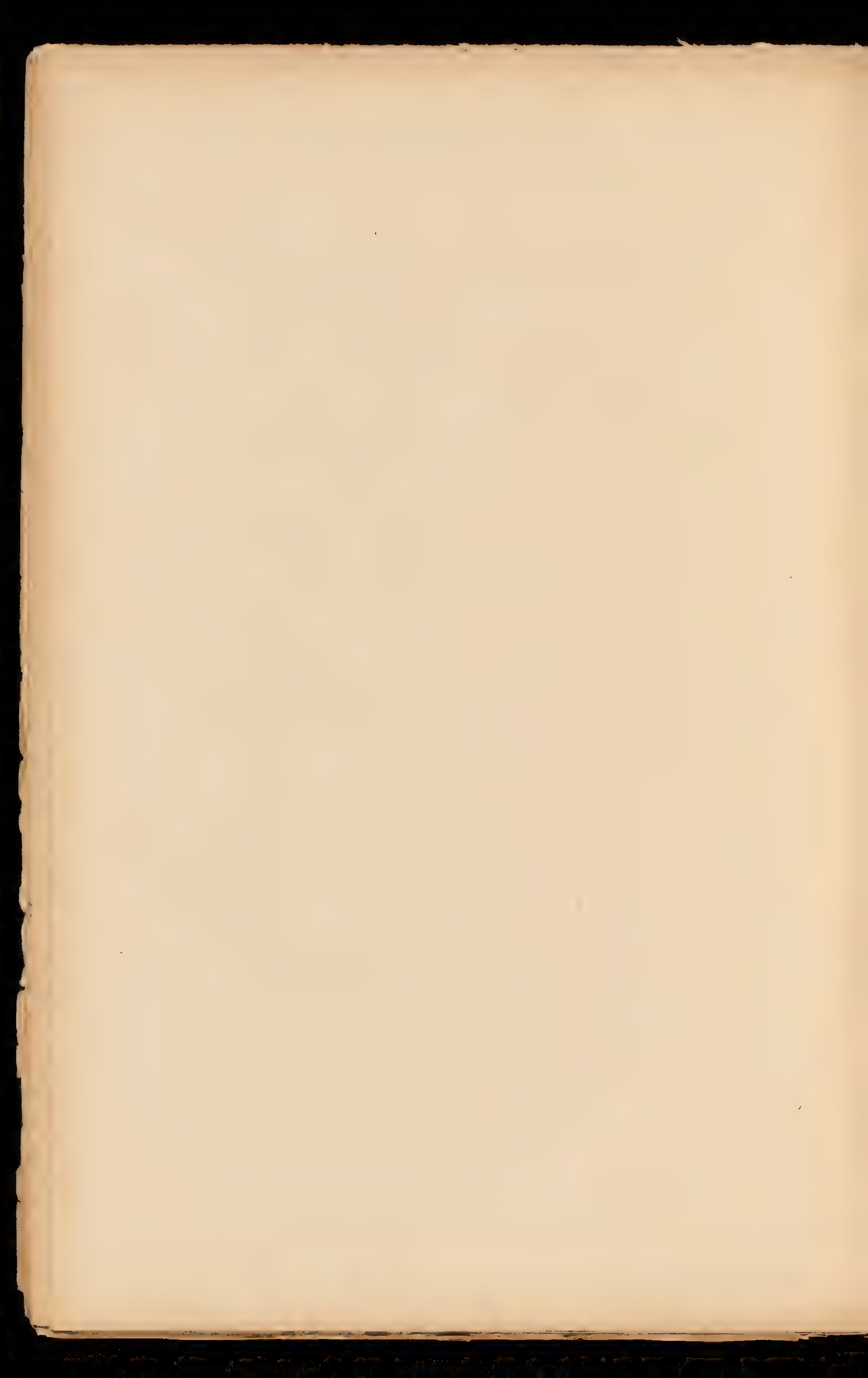
Natürlich ist auch hier altes Kunstgut verwertet worden; Ritter vom Turn (Furter, 1493), Brants Varia carmina (Olpe, 1498) weichen in Einzelheiten von den genannten Prinzipien ab, bevorzugen einige mehr, unterdrücken andere — doch das Auge des Graphikers wurde einmal auf Tonstufen eingestellt und fand in der Achse des Baumes einen neuen Wert, der ihm nicht mehr verloren gehen sollte.

Das Zeitalter Dürers und Cranachs bricht an; man findet seinen Ehrgeiz darin, um den scharf erfaßten Kern das Meer der Laubmassen in abgestuften Flächen zu gliedern und zur Anschauung zu bringen, was ein Menschenalter vorher noch keiner anders darzustellen wagte, als mit andeutender Bildersprache der Einzelblätter. Der Einzelbaum tritt zurück; das Baumindividuum bekommt das Wort.



II. TEIL.

DÜRER UND SEIN KREIS.



Eine Darstellung der deutschen Baumzeichnung muß mit Dürer als deren Zentralachse rechnen, schon aus dem Grunde, weil er — schlechterdings — der geborene Baumzeichner war. Wenn von Dürers Tragödie gesprochen werden soll, von seinem mühevollen Ringen um künstlerische Ideale, die ihm nicht «lagen», dürfte man billig diese Seite des Problems nicht außer Acht lassen: es ist wirklich zu beklagen, daß der Dürer der «Vier Apostel» den landschaftlichen Darstellungen seiner zwanziger und dreißiger Jahre nichts annähernd derartiges an die Seite stellen kann. Dabei muß man nicht einmal an seine Aquarellstudien denken, denen keine Nachfolge beschieden war; gerade in seinen graphischen Arbeiten lagen die Möglichkeiten der Entwicklung. Um es gleich vorwegzunehmen: «die Individualität seines Stils schöpft vielleicht ihre beste Nahrung in Wald und Feld». Robert Vischer, der diese Worte gesagt hat (Studien z. Kstg. S. 243) verknüpfte feinsinnig Dürers Kunstweise mit dessen landschaftlicher Empfindung, ging sogar so weit, jene von dieser abzuleiten und fand dafür besonders treffende Worte:

. . . . «Das eigentümlich Malerische in Dürers Stil, die frei rieselnde, feinfühlig undulierende Linienführung . . . scheint sich hauptsächlich mit seinen landschaftlichen Studien entwickelt zu haben . . . Indem er alte, rauhrindige, bemooste Eichen . . . zeichnet, spießiges Gras und Getreide, rundlich geformtes, lappiges, gekräuseltes Laub, Kraut und Geblüme, anmutig sprossende Erlengruppen, Efeu, zierlich ausgreifendes und sich ringelndes Geranke, faserige Wurzeln, kahle Dornbüsche, ge-

flochtene Gartenzäune . . . indem er all das mit treulichen Blicken nachbildet, wird sein Vortrag wärmer, freundlicher, wird er eben echt dürerisch» (S. 244). Diese «landschaftliche Ader seines Liniengefühls» sieht Vischer in Dürers «wetterharten und sehnigen Männern, die an Eichen und Buchen erinnern, ebenso wie man sich im Anschauen seiner Greisenköpfe, des hochbetagten, faltenreichen Menschenantlitzes an seine Studien in Wald und Feld erinnert fühlt» (S 265).

Diese Worte legen ungemein präzis eine Triebfeder in Dürers Schaffen bloß, welche für seine Baumdarstellung entscheidend ist, und es gehört zu den rätselhaftesten Erscheinungen im Werden eines Künstlers, wie sein landschaftlicher Sinn in seinen jungen Jahren mit prächtigstem Ungestüm losbricht, seine ganze Art bestimmt, dann aber, durch ungünstige Umstände gehemmt und zurückgehalten, sich in andere Energien umsetzt und in seiner primären Form allmählich versiegt und eingeht.

Denn, wenn von Dürer als Landschafter gesprochen wird, so meint man doch, tacito consensu, nur den jungen Dürer. So, wie sich der Ueberschwang des noch nicht Dreißigjährigen in den Landschaften der ersten Holzschnittzyklen entlädt, wie der selbstsichere Uebermut mit der Feinheit des Herkulesoder Eustachiusstiches prangt — nicht zu reden von den kraftvollen Bäumen etwa eines Krellschen Bildnisses — so gab er sich nie wieder, mag er noch so sehr seinen Blick vertieft und seine Kompositionen von «Ueberflüssigem» geläutert haben. «Die große Kanone» und die späten Landschaftszeichnungen, sie zeugen ja von einem nie rastenden Eindringen in die landschaftlichen Probleme, können aber kaum über die Tatsache wegtäuschen, daß sich sein Interesse jetzt ganz anderen Dingen zuwandte, daß er es seiner alten, ersten Liebe gewaltsam entzog.

Freilich bedeutete für Dürer die «Landschaft», die er meinte und zeichnete, etwas anderes, als für uns, Moderne, oder auch

für die Holländer des XVII. Jahrhunderts. Es soll nicht bestritten werden, daß Dürer der erste Zeichner der «Vedute» gewesen ist, und seine Aquarell- und Gouachestudien geben überraschende Beispiele seiner Beobachtungsgabe, allein hierin kann seine Tätigkeit kaum als bahnbrechend bezeichnet werden, sie hat keine Nachfolge erlebt, und, was ausschlaggebend ist, nicht sie hat er in sein Herz geschlossen, sondern die umstilisierten, in seiner eigensten Sprache vorgetragenen graphischen Arbeiten, die Holzschnitte, wo er «die Form am meisten ins Krause wendet und am unbedenklichsten seine Triller und Passagen in das Thema einflicht» (Wölfflin, S. 298) und, wenn auch zurückhaltender, die Kupferstiche. Es ist also kaum die Landschaft in der Graphik als solche, der er neue Wege gewiesen hat, sondern an ihren Elementen, an deren vornehmstem, dem Baum, sog sich seine Sinnlichkeit fest.

Dürer wurde durch die Forschung der letzten Jahre derart in den Mittelpunkt gerückt und vielseitig beleuchtet, daß es vermessen erscheinen könnte, wesentlich Neues über ihn sagen zu wollen. Eine zusammenfassende Betrachtung aber in der Folge dieser Darstellungen erscheint dadurch nicht erledigt, wenn sie auch selbstverständlich vielfach auf diese Ergebnisse zurückgreifen und verweisen muß, vor allem auf das Werk Wölfflins «Die Kunst Albrecht Dürers». Gibt es auch wenig Aufschluß über die genetischen Zusammenhänge dieser Kunst, so ist doch darin ihr Wesen, als gegebenes Ganzes, so scharf erfaßt, daß es hier oft geboten erschien, den Wortlaut statt einer eignen Fassung anzuführen.

Kapitel I.

DIE JUGENDWERKE.

Es ist bekannt, wie tief Dürers Kunst im Stil der Spätgotik wurzelt.

> «Er liebt knorpeliges Geäste, Hirschgeweihe, großgezackte Weinreben- und Hopfenblätter, ringelnde Ranken, verschlungenes Wurzelwerk, kleinteilige, trauben- und doldenartige Formen . . . weniger das übersichtlich Auseinandergebreitete, als das malerisch Verworrene, das Unerschöpfliche, Unbegrenzte. Er gebt nicht einer Abstraktion der Naturform nach, sondern tummelt sich in einem kecken Naturalismus.» Seine Kunst bestimmt «ein Geschmack, der am Geheimnis dunkler Schattenhöhlen, am krausen Geflecht natürlicher Zweige, am Gewundenen, Verknoteten, Sichdurchdringenden großgeworden war[1]».

Diese Erbschaft, die zumeist mit dem Namen des «Pittoresken» bezeichnet zu werden pflegt, gibt den Schlüssel zum Verständnis seiner frühen Landschaftsbilder, die ja, wie vorhin angedeutet, für ihn bestimmend werden sollten. Der junge Dürer teilt die Gewöhnungen seiner Zeit.

Wenn er seiner mythologischen oder heil. Szene einen landschaftlichen Hintergrund zu geben hat, so fühlt er sich belastet mit einer Verpflichtung zur Darstellung ferner Bergrücken und

[1] Wölfflin: «Die Kunst Albrecht Dürers» (223 und ff.).

Meeresgestade, turmreicher Städte usw., die «malerisch» wirken sollen[1]. Aber das Pittoreske erschöpft sich damit noch lange nicht. Ja, im Vordergrunde erst recht soll es ungestört seine Blüten treiben; da werden kernstämmige Bäume, die bekanntlich gegen Ende des XV. Jahrhunderts auftauchten, fast obligat hingestellt, am liebsten als rahmende Kulissen, je mehr, je besser, ohne Rücksicht auf die Vorgänge der Bühne, und «es liegt eine Vergleichung mit den gegliederten Pfeilern, Diensten, Rippen, Stab- und Maßwerkfenstern der Gotik nahe» (Vischer, S. 240).

Von Anfang an war für Dürer der Holzschnitt das Gebiet, auf dem er sein Ungestüm zu entladen, sich frei zu bewegen wußte. Dem Kupferstich waren feinere Aufgaben zugedacht, die ihn erst später dem volkstümlichen Holzschnitt gleichsetzten, ja über diesen hinausführten. Daher muß die erstere Tätigkeit vor allem ins Auge gefaßt werden.

Die Streitfrage seiner Basler Holzschnittätigkeit ist immer noch nicht entschieden, aber es dürfte dabei ins Gewicht fallen, wie Dürer gerade in den frühesten Holzschnitten sich an die Schemata der Basler Drucke, des Narrenschiffs und des Ritter vom Thurn hält.

> Wenn man auch von allzu allgemeinen Aehnlichkeiten der fernen Baumkugeln absehen wollte, so ist die Anbringung eines dickstämmigen Blatt(!)baumes in der Mitte seiner ganz frühen Badstube, sein fertiges Schema eines Ballenbaumes mit Horizontalschraffierung, auf der Folie von Nadelbäumen, das seine frühen Holzschnitte durchaus beherrscht, — zu wichtig, um mit der Annahme eines Doppelgängers, etwa H. Wechtlins[2], entkräftet werden zu können.

Indessen kein Zeitgeschmack und keine Werkstattgewohnheiten vermögen die ungeheure Potenz zu erklären, die gleich in den frühesten Holzschnitten Dürers sich kundgibt.

---

[1] Vgl. Justi: «Ueber Dürers künstlerisches Schaffen» im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI.
[2] H. Röttinger: «Hans Wechtlin» (1908). S. weiter unten.

Im «Simson» (B. 2), im «Ritter mit dem Landsknecht» (B. 131), in den Blättern der «Apokalypse» (vornehmlich B. 63, 70 u. 72), und in dem frühen Teil der «großen Passion» namentlich im «Oelberg» (B. 6), in der «Beweinung» (B. 12) und «Grablegung» (B. 13) entfaltet er eine bis nun unbekannte Pracht der Baumdarstellung. Da versagen Maßstäbe des XV. Jahrhunderts, sie müssen gleich riesengroß genommen werden.

Es ist wie eine ungeheure Zeichenkorrektur seiner eigenen Lehrer, der Nürnberger oder vielleicht der Basler, als ob er sagen wollte: seht her, ich bleibe bei dem überlieferten Bestand, und berichtige nur eure «malerische» Flauheit und Leere.

Zunächst ist es ein scharfes Sichklarmachen eines geborenen Plastikers über jedes einzelne Motiv, ein Sondern der Bäume voneinander, ein Absetzen gegeneinander, das sie zur Geltung kommen läßt. Wenn er eine Baumkulisse vorzusetzen hat, so gibt er ein vollständiges Präparat einer nach hinten sich verkürzenden Baumgruppe, in der jedes Individuum von vornherein klar gedacht ist. Wie erreicht er das? Die Umrißlinie bekommt eben in ihren Einkerbungen eine überzeugende Form, das Weiß der Laubballen scheint die expansive Stoßkraft von Wolkengebilden zu haben, die Schatten der dunklen Teile eines Baumschlages stufen sich dagegen reicher ab, dann wird der Zusammenhang einer Laubkrone mit dem Aestegerüst hergestellt und das Ganze straff zusammengehalten.

Für die Vitalität dieses Dürerischen Sehens, welches die «Genesis der Darstellung fühlbar macht» (Vischer) sagte Wölfflin, S. 292, Worte, die hier anzuführen verstattet sei:

«Wenn man von Dürer herkommt, empfindet man lebendiger, wie sich die Form im Baume regt und reckt. — Es mag ein bloßes Blumengewächs sein, so wird man den wunderbaren Willen in der Gestalt stärker wirksam fühlen, wie der Stengel sich in die Höhe drängt, wie die Blätter abgehen und ihre eigene Richtung haben wollen, wie sie sich gebärden in ihren Endigungen, zackig oder lappig, mit starr ausgestreckten Rändern oder weich und

saftig gerollt . . .» «Da gibt es kein Ruhendes und gleichgültig Stilles. Der Baumstamm windet sich empor, die Rinde umschließt ihn wie mit Polypenarmen, das Gras schießt aus dem Boden, das saftige Blatt rollt sich und die Erdwelle wölbt sich sichtbar in stets erneuter Bewegung . . . Immer wird diese Kunst eine höhere Aktivität zu besitzen scheinen, weil auch die ruhende Form als Funktion begriffen ist» (S. 44).

Der vegetabilische Reichtum der frühen Blätter ist nur zum Teil in der Mode der Zeit begründet. Seine eigenste Legitimation findet er in der überquellenden Mitteilsamkeit des Anfängers, der unendlich viel der Welt zu sagen hat.

Trotz der augenscheinlichen Uebersichtlichkeit der Motive, läßt er hier eigentlich noch keine Oekonomie walten.

Er häuft Stamm auf Stamm, daß sie sich gegenseitig verdrängen, schieben und stoßen, bereitet für den Beschauer Ueberraschungen, wenn er an jähen Abhängen, auf entrückten Hügeln Gebüsch anbringt, läßt hinter Mauern Laubmassen hervorquellen, pflanzt unbedenklich störende Baumgerippe in die Mitte des Bildes u. dergl. Um diese Fülle einigermaßen doch zu beherrschen, ist er auf starke Mittel angewiesen, läßt die Intervalle zwischen den Aesten recht dunkel — mitunter auch schwarz, stellt Nadelzweige als Folie (ein altbewährtes Mittel der Buchillustratoren) u. dergl.

Wie er indes überliefertes Erbe mit neuer Anschauung zu sättigen weiß, daraufhin sehe man die wenigen Blattbäume an, die er hie und da anbringt, so im B. 131, in der Badstube, in B. 66, 70.

Abgesehen von der überzeugend wahren, mehr horizontalen Stellung der Blätter mit den Aepfeln — was sind das für Stämme, die diese Kronen tragen! Er analysiert sie für das Auge mit einer unvergleichlichen Wollust, läßt sich keine Schwellung des glatten Stammes entgehen, deckt unbarmherzig jeden Sprung in der Rinde auf, verfolgt unerbittlich jeden entstellenden Riß und saugt sich an den Beulen fest, die das rauhe Wetter dem Gewächs geschlagen hat.

Es müssen seinen frühen Baumzeichnungen eine Menge Baumstudien vorangegangen sein, in denen er die mannigfaltigsten Formen auf ihre Ausdrucksfähigkeit hin geprüft haben wird.

Offenbar war Dürer «auf seiner Wanderschaft die poesievolle Schönheit des deutschen Mittelgebirges in einer Weise aufgegangen, wie sie noch kein Auge vor ihm gesehen hatte[1]».

Was von Zeichnungen — etwa die Linde (L. 162), die drei Bäume (L. 102), die Tanne — vorhanden ist, läßt nicht im Geringsten ahnen, wie dieses Falkenauge einer einsamen Föhre auf den Leib zu rücken verstand. Studien nach Tannengehölz, wie in den beiden Steinbrüchen (L. 106 und 107) erklären auch nicht die frische Auffassung dieses malerischen Requisits, wie es von ihm etwa im Hintergrund eines Simsonschnittes angebracht wird, Zeichnungen einer Drahtziehmühle (L. 4) des Johanneskirchhofs (L. 13) reichen nicht aus für die Erscheinung der trotzigen, markigen Querstriche, mit denen er Buchen in B. 63, in B. 131, oder junges Gehölz des Oelbergs B. 6 angibt.

Man muß entweder annehmen, daß viele, alle, Vorstudien verloren gingen, oder — was überzeugender ist — daß er, mit einem erstaunlichen Gedächtnis ausgestattet, sich von der Holzplatte und ihrem zähen Faserwerk anregen ließ, Gesehenes in einer knappsten, umstilisierten Form zu geben.

Zu diesen tiefsten Schächten seiner Erregbarkeit muß man auch schon herabsteigen, um zu verstehen, warum sich seine heißblütige Phantasie beim Anblick d ü r r e r B ä u m e entzündete. Vielleicht, wie Vischer meint, «weil sie eine kontrastreiche Vielheit von optischen Reizen und eine nähere Vorstellung ihres organischen Innengefüges gewähren». Er bringt sie in den unpassendsten Stellen an und schwelgt so recht erst, wenn er sich in dem wirren Durcheinander der Zweigarabesken verlieren darf. In dem gediegen festen, knorrigen Stamme scheinen die Kräfte zu schlummern, die im

---

[1] A. H. Schmidt. Rep. f. Kunst. XVI, 170.

lauten Schwall krampfartiger Windungen der Aeste losbrechen, von Zweig zu Zweig neue Verbindungen eingehen, unerhörte Ueberschneidungen und Durchblicke ergeben, um endlich in einem schneidenden Scherzo der krallenmäßig hakigen Zweige und gierigen Spitzen auszuklingen. —

Das Entscheidende des Phänomens liegt in der Leidenschaft, mit der sich Dürers inneres Auge solcher Formen bemächtigt, sie offenbar ohne irgendwelche Vorstudien bewältigt und bis auf den Grund auskostet. Sie lugen fast hinter jedem Baumkomplex hervor, «beleben» mit ihrem toten Gezweig wahllos jede Gegend, übernehmen die Rolle eines dekorativen Füllsels (am deutlichsten in B. 75 der Apokalypse).

Es ist eine Welt für sich, eine letzte verkappte Manifestation der altgermanischen Bandverschlingung und -verknotung, ein urkräftig atavistisches Hervorbrechen der Kräfte, welche über irische Initialen hinweg, über romanische Kapitelle und spätgotisches Maßwerk sich in diese scheinbar naturalistischen Gebilde geflüchtet haben.

Und wenn auch Wölfflin mit Recht vom XV. Jahrhundert behauptet, daß «keine Generation den Reiz des Geästes kahler Bäumchen mehr genossen hat» (S. 22) mit einer nachträglichen Begründung, daß «für diese Menschen der entblätterte Baum eben schöner war als der belaubte» (S. 86), so muß ausdrücklich gesagt werden, daß dieser Zeitgeschmack eben in Dürer seinen Höhepunkt findet.

Zu der rauschenden Bildwirkung dieser frühen Blätter gehört wesentlich noch ein Element, das offenbar aus älteren Vorlagen übernommen, von Dürer mit einer besonderen Kraft — wie alles andere — ausgestattet wurde. Es sind dies die aneinandergereihten Baumkügelchen, die rollend und drängend, jede Mulde ausfüllen und an jeden fernen Rain sich schmiegen.

In ihnen klingt der Ueberschwang der großen Blätter aus, den perlenden Blasen eines Wassers vergleichbar, dessen Oberfläche ein überwältigendes Ereignis aufgewühlt und erregt hat.

Die Baumzeichnung dieser einzigartigen frühen Blätter, bestimmt nicht wenig ihren Eindruck eines «dekorativen Ensembles». Indessen, wenn auch «unseren Augen dabei wohl des öfteren eine Aufgabe zugemutet wird, der sie nicht gewachsen sind» (Wölfflin, S. 43), wenn sie mit Staunen im Wolkengekrause und Sternengeflimmer gewundene Baumstämme aufleuchten sehen, so muß immer wieder daran erinnert werden, daß derselbe Zeichner, welcher für die Graphik eine gesteigerte Umdeutung der Natureindrücke für notwendig hielt, in seinen Studienblättern deren brühwarmer Wiedergabe auch durchaus gewachsen war.

Gleich in seinen ersten Aquarellen versteht sich Dürer zu einem peinlich genauen Studium des Baumschlages, oder er setzt ferne Baumreihen als Töne in die Landschaft hinein; dürre Bäume bringt er nur ausnahmsweise an. Wenn er aber in Michaels Kampf (B. 72) Phantastisches mit Erlebtem vermengt und etwa lachenden Meeresküsten mit fernen Bergrücken, links blitzgeborstene Kiefern, rechts eine sturmgepeitschte Baumgruppe auf regendem Hügel vorlagert, dann spürt man darin das Walten einer ähnlichen Kraft, wie die, welche die «100 Ansichten des Fuji Yama» schuf.

Es ist vielfach schon dargelegt worden, welchen Unterschied Dürer zwischen der Behandlung desselben Themas im Holzschnitt und dem Kupferstich machte, und es genügt, darauf hinzuweisen, wenn man von seinen Kupferstichen sprechen soll.

So wie die Probleme von vornherein hier anders gestellt wurden, so war auch ihre Lösung anderen Gesetzen unterworfen.

Bei seinem Holzschnitt setzte Dürer von Anfang mit den stärksten Akzenten ein, und das brio seiner frühen Laubkronen konnte von den späteren kaum mehr überboten werden, wenn auch die Stimmung einer Steigerung fähig war. Im Kupferstich da-

gegen läßt er tastende Versuche seinen Gestaltungen vorangehen, einesteils verläßt er sich auf erprobte, in Schongauerscher Werkstatt angelernte Wirkungen — so die ganz frühe Madonna mit der Heuschrecke (B. 44) — dann aber verschmäht er es nicht, Gebilde seiner frühen Holzstöcke auf die Metallplatte zu übertragen und hier den Eindruck auszuprobieren.

Den schiefgedrehten Baumstämmen des «Liebesantrags» (B. 93) oder noch vielmehr des «Spaziergangs» (B. 94), so fein getrieben und ziseliert sie auch sein mögen, merkt man den derberen Ursprung des Holzes an, in dem sie — gedacht waren. Man stelle sie nur mit dem überzarten Gebüsch oder den in der Ferne verschwindenden Baumkugelchen zusammen und ihre fremde Herkunft springt in die Augen. Der starke Akkord will nicht recht in diese Tonation passen, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß darin gleich ein Schall ertönt, der nicht mehr verklingen sollte.

Wie ein Baum im frühen Kupferstich darzustellen war, kann man aus andern Blättern ersehen, etwa einem «Verlorenen Sohn» (B. 28) oder einem «hl. Hieronymus» (B. 61); wie eine wörtliche Uebersetzung der famosen Baumgruppen aus «Johannis Himmelfahrt» (B. 63) hier zahm gemacht wird, zeigt der «kleine Kurier» (B. 80). Es ist ein zartes Gekritzel, dem man noch des Stichels Spitze anmerkt.

Und hier, wie beim Holzschnitt, macht sich gleich Dürers ungeheure Steigerungsfähigkeit des Ausdrucks gegenüber der Vorzeichnung bemerkbar. Der bekannte Prozeß wiederholt sich: was in der Zeichnung als Ton, verschwindend im Umriß und Binnenzeichnung, angedeutet wurde, ersteht hier zum neuen Leben, umstilisiert, seine Nahrung von der metallischen Prägnanz der Platte und des Stichels nehmend.

Man vergleiche den genannten «hl. Hieronymus» mit der Vorlage der beiden «Steinbrüche» (L. 106 und 107). Es ist ja nicht sicher, ob sie direkt dazu gebraucht wurden, sie können aber gut als Beispiel einer Nadelholzstudie dienen; die lastend schlappen Zweige und wieder die auf-

wärts gerichteten mit einem Liniengefühl gegeben, das für den gröberen Holzstock von vornherein ausgeschlossen war.

Besonders lehrreich ist die Zusammenstellung der frühen Zeichnung des «Todes des Orpheus» (L. 159) wo Dürer bekanntlich von der italienischen Vorlage nur die Figuren herübernahm, die Landschaft aber selbständig umkomponierte, mit der Baumgruppe im «Herkulesstich» [1] (B. 73), eine Verwendung also nach ungefähr 10 Jahren. Die allgemeine Anordnung wurde beibehalten, sonst aber so ziemlich alles umgeändert und mit einer beredteren Sprache vorgetragen. Wölfflin spricht von der «Entsagung» in der ausführlichen Detailzeichnung des Laubes (im «Tod des Orpheus») «wie sie später nie mehr vorkommt», (S. 35) und nennt das Eichengebüsch (des Stiches) «ein noch größeres Wunder des Fleißes», da «ganz unmalerisch Blatt neben Blatt gesetzt ist» (S. 94). Doch was das spätere Werk wertvoller macht, das sind dessen sinngemäße Veränderungen: wie die Laubmasse oben zusammengenommen und in den unteren Partien der Baumschlag in schüttere, horizontal gelagerte Büschel umgesetzt wurde, wie das Gewirr von Eichenlaub, das in der Zeichnung noch guirlandenmäßig anmutete, hier gelockert, organisch gegliedert und wieder mit naturrichtiger Lage der Blätter wiedergegeben wurde. Daß dann der Gruppe der obligate unbelaubte Baum beigefügt, und ein morscher Weidenstamm so recht überraschend im Dunkel angebracht wurde, daß an die Stelle des großläppigen, plumpen Bäumchens, das die Komposition zerriß, ein gefiedertes Gewächs in geringem Abstand kam, das muß schon auf die Rechnung des pittoresken Stils gesetzt werden, der auch bei diesen erstaunlichen Geduldproben auf seine Rechnung kommen wollte.

Es ist eben ein merkwürdiges Phänomen in Dürers Entwicklungsgeschichte, daß er die tief darin einschneidenden *Neuerungen dem Holzschnitt vorbehält, und für den Kupferstich meist nur formal erprobte Motive reserviert*, wohl, weil er hier im Technischen, in der Ausführung, ganz aufgeht. Damit erklärt sich die auf den ersten Blick erstaunliche Un-

[1] Zusammengestellt in der «Dürer Society», Bd. I.

gleichmäßigkeit der beiden Techniken; man könnte sagen, die Stichelarbeit hinkt der andern nach, — wenn man ihre feinere Arbeit aus dem Auge lassen wollte. Jener unerschöpfliche Reichtum der Baumbildungen, ihr Sprießen und Quellen aus allen Ritzen der Erdspalten, es stellt sich auch hier ein, allerdings später und in veränderter Gestalt, mit der Ueberlegung und Zurückhaltung, die die spröde Platte gebot und mit der Gründlichkeit, die sie allein gestattete.

Dies ist auch der Grund gewesen, daß erst im Kupferstich die Bäume des Mittelgrundes sich entfalten konnten.

Dürer erledigt sie im Holzschnitt mit einigen Verlegenheitsstrichen (wie in B. 63 oder 75 der Apokalypse), welche sie in der Gesamterscheinung richtig wiedergeben und dem «dekorativen Ensemble» keinen Abbruch tun, allein erst, was er hier in der «Madonna mit der Meerkatze» (B. 42) oder im «Meerwunder» (B. 71) gibt, das wird dem Gewächs als solchem gerecht, läßt die Baumarten voneinander unterscheiden, den Reiz ferner Tannen mit ihren sichtbaren Details auskosten und noch an zarten Wedeln uferhütender Weiden das Auge sich erfreuen.

Justi hat umständlich den Vergleich zwischen dem bekannten «Weiherhäuschen» (L. 220) und seiner Verwendung in B. 42 durchgeführt[1]; man beachte im besonderen wie die Wedel flotter nur an ihren Enden mit Gefieder versehen und überdies vom Seewind um ihre Achsen gedreht wurden, — eine wohlüberlegte Steigerung des Ausdrucks nach der Seite des Malerischen.

Aber auch die fernsten Bäume durften von dieser Verfeinerung nicht unberührt bleiben.

So erfahren im «Großen Glück» (B. 77) jene zarten Klümpchen der grandiosen Berglandschaft eine liebevolle Behandlung, ihr Umriß wird in Punkte und Striche aufgelöst, und auch die winzigsten werden einer Modellierung würdig befunden, genau so, wie hoch oben in den Lüften keine geschwollene Ader und keine Hautfalte der schwerfälligen Frau vergessen werden durfte.

[1] Auch in der «Dürer Society» II zusammengestellt.

Das gehörte so zum Stil, der die delikaten Präparate des Eustachiusstiches (B. 57) schuf.

«Nie mehr hat Dürer eine solche Verschwendung getrieben mit Bäumen, wo jeder Ast eine Formenwelt für sich ist, nie hat er die stoffliche Charakteristik verschiedener Rinden des bloßgelegten Holzes weitergeführt» (Wölfflin, S. 95). In der Tat, es ist die intensivste Darstellung dessen, wovon Dürer im Holzschnitt einige Jahre vorher so extensiv Gebrauch machte — in komprimierter Form, also umso stärker im Eindruck.

Es ist ein Extrakt und eine Schaustellung, man möchte sagen, der Monstrositäten, an denen sich sein «gotisches» Auge erfreute. «Allerdings lieferte die Anschauung mehr Einzeldinge als Gesamtbilder; je formenreicher der einzelne Ast, das einzelne Gewächs wird, umso mehr isoliert es sich für die Aufmerksamkeit . . . Dürer gibt den Baum, aber nicht den Wald» (Wölfflin, 108). Das wollte er auch nicht; das Duftige, Rauschende einer Baumhäufung übernehmen hier die einzig schönen hellrandigen Gebüsche des Mittelgrundes mit ihren unendlichen Delikatessen. Man muß dabei an die Zartheiten der Olivenbäume seiner «Fenedier Klausen» (L. 303) denken und wieder einmal dieses Formengedächtnis bewundern, das um ein Jahrzehnt zurückliegende Zeichnungen so mit Detail auszustatten vermochte.

Die hohe Burg wieder ist ja von einer andern Zeichnung herübergenommen worden, und so müßte die zusammengestückelte Landschaft (auch die Staffage wurde ja aus losen Vorlagen zusammengestückelt!) in ihre einzelnen Bestandteile auseinanderfallen, wenn nicht ein feiner, silbriger Schimmer das Ganze zusammenhielte, der den Stichen dieser Zeit eigen ist und ihren Landschaften eine bis jetzt unbekannte Einheit verleiht.

Im «Adam und Eva» = Stich (B. 1) ist schon das schummerige Dunkel des Waldinnern ganz überzeugend zur Darstellung gebracht und wenn auch «die zwei schönrindigen Prachtexemplare» des Vordergrundes noch immer von Dürers alten Gewohnheiten Zeugnis ablegen, so ist die Art wie sie sich als Helligkeiten [«noch nicht eigentlich im Sinne einer kon-

trastierenden Linienbegleitung»], neben die Figuren stellen, ein Novum.

Es ist ein Abwägen und Rechnen mit Folien, das, mag es nun italienisierend oder original sein, von nun an seine Baumzeichnungen beherrschen und bestimmen sollte. Nach dem, was vom Kupferstich gesagt wurde, war dieser kein Versuchsfeld für neue Auffassungen, sie müßten sich im Holzschnitt bereits angekündigt, ja verwirklicht haben.

Wir sind aber auch der Zeit vorausgeeilt und stehen bereits im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts. Dürer legt die letzte Hand an sein Marienleben.

Kapitel II.

DER REIFE DÜRER.

Mit 30 Jahren wird Dürer ruhiger; er hat sich ausgetobt — im edelsten Sinne des Wortes —, und als ob er sich gesagt hätte, daß es so nicht weiter gehe, begann er mit seinen reichen Mitteln zu sparen. Er muß eingesehen haben, daß es für die Bildwirkung eher schädlich als fördernd war, wenn er die Träger der Aktion unter einer tropischen Fülle von Vegetation erdrückte, daß der Vorgang nur darunter litt, wenn zwischen Arm und Gewand schlanke Gerten hervorlugten; mit einem Wort, er mußte sich zu einer Oekonomie in der Anwendung seines Lieblingskindes, des Baumes, bequemen.

Dazu kam ein anderes Element, das durch die eifrige Stechertätigkeit um die Wende des Jahrhunderts besonders ausgebildet wurde, die Feinheit des einzelnen Strichs, das Kleinteilige und Prickelnde in der Modellierung, der «Feinstil». Wenn er früher eine beschattete Partie des Baumschlags angeben sollte, so tat er es auf dem kürzesten Wege, der Schraffierung; jetzt, verleitet durch den Reichtum der Möglichkeiten in der Strichführung des Stichels, überträgt er ihn gleichsam auf das Gebiet des Formschnittes, und modelliert etwa das Dämmerige eines Waldes oder auch nur eines Gebüsches mit knappen, rundlichen Bogen, in mehreren Richtungen, was den

Schatten belebt, ihn pikant macht. Es ist, genau genommen, keine Holzschnittmethode, wenigstens nicht die des strengen Stils. Sie lag aber in der Entwicklungslinie dieses geistreichen Pfadfinders, und so kommt jetzt das Ueberraschende, der Austausch zwischen beiden Zweigen der Graphik: wie er vorher Motive vom Holzschnitt in den Kupferstich herübernahm, so tut er es jetzt umgekehrt mit den Mitteln, für welche die Metallplatte das Versuchsfeld bedeutet.

Nun aber besteht gegen früher der augenfälligste Unterschied im Zurücksetzen der Landschaft gegen die Figuren einer Darstellung. Dies ist nicht etwa so zu verstehen, als ob er die Landschaft vernachlässige; ja, man muß sogar zugeben, daß der Vorgang jetzt viel richtiger in die Landschaft hineingesetzt ist als vorher. Aber der Baum spielt ja lange nicht diese Rolle im Leben des Menschen, wie es der heißblütige junge Dürer glauben machen wollte. Kurz gefaßt: diese Entwicklung ist ein Fortschritt für die Landschaftszeichnung, aber die Unterordnung des Baumes darin bedeutet für diesen einen Stillstand oder auch Rückgang.

Etwa in die ersten Jahre des Jahrhunderts fallen einige Holzschnitte, die größere Baumkomplexe, etwa Waldpartien wiedergeben;

> es sind dies die «Marter der Zehntausend» (B. 117), «hl. Franziskus die Wundenmale empfangend» (B. 110), «hl. Johannes der Täufer und Hieronymus» (B. 112), besonders aber die «hl. Einsiedler, Antonius und Paulus (B. 107).

Ihre Datierung erhellt schon aus ihrer Baumbehandlung, die ungefähr in der Mitte steht zwischen dem Jugend- und dem reifen Stil.

Dürer kann sich noch nicht entschließen, von seinen schlanken, knorrigen Stämmen zu lassen, an denen abgehauene oder noch lieber dürre Aeste immer willkommen sind, ja er pflanzt unvermutet zwischen die beiden rauhen Heiligen, Johannes und Hieronymus ein Musterexemplar eines vom Blitz zerstörten Aststumpfes. Indessen (und hierin ist das Neue), in allen den Blättern bilden die Waldpartikel schon geschlossene Massen, noch nicht recht zu Folien ausgebildet, immerhin aber als ein Ganzes sehbar dargestellt, dem der aufgelockerte Baumschlag, die gleiche Behandlung der Astintervalle, einen besonderen Ton im Gegensatz zu den Personen verleiht.

Justi hat (im zitierten Aufsatz) die einleuchtende Vermutung aufgestellt, wie der Holzschnitt der beiden Einsiedler aus einer harmlosen Waldstudie (L. 440) entstand, indem Dürer «der Gedanke, die Szenerie so auszudeuten, zu staffieren, wohl erst beim Zeichnen kam und wie dann in der Mittelstufe die Studie L. 141, der obligate Fernblick und die Hervorhebung der drei Vorderbäume vorbereitet wurde».

Das «Marienleben» zeigt die neue Oekonomie Dürers schon voll ausgebildet, und die Wichtigkeit des Stoffes bringt es mit sich, daß er auch an die begleitenden Details mit besonderer Sorgfalt ging. Der Vorgang spielt ohnehin oft im Innern, aber auch, wo sich Gelegenheit bot, landschaftliche Ausblicke zu geben, zeigt sich der Rausch des Wanderburschen gemäßigt, dem jeder Baum ein Erlebnis bedeutete; den Szenen wird keine Gewalt angetan, Bäume und Sträucher begleiten die Vorgänge gelassen, aber umso sicherer.

Gleich in der zweiten Szene «kommt der Engel als helle Figur vor dem dunklen Waldrand geflogen», und nur ein halbentblätterter Baum ragt in die helle Hälfte des Bildes hinein, ein hartnäckiges Festhalten am alten Bestand. Aber schon in der Art, wie die Haken der Zweige das Raubvogelkrallenmäßige der Apokalypseblätter eingebüßt haben, in «dem Vergnügen, das Dürer am geknickten und verdorrt herunterhängenden Zweige hat», kann man sehen, «wie die Linie sich ganz besonders nach dem Zierlichen und Heiteren ausgebildet hat». [Wölfflin, S. 67 und 70.]

Er rechnet bewußt mit Baumgruppen als Folien; ja der Baum ist ihm oft nur als Ton notwendig, kaum mehr als Gewächs.

dafür liefert die Vorzeichnung (L. 473) der Heimsuchung (B. 84) einen Beweis, denn hier ist nur flüchtig eine Dunkelheit als Folie der schreitenden Frauen (Gegenstück der Mauer) angedeutet, was ihn aber nicht hinderte, eine entzückend schlanke Buche mit allen Zufälligkeiten des vor- und zurücktretenden Laubwerkes über dem dunkeln Grund aufzubauen[1]. Die Folie schlechthin bot ihm ein Waldinneres in der «Flucht nach Aegypten» (B. 89). «Mit starken Ueberschneidungen fängt er an, man sieht gar nichts vom Himmel, die Stämme verlieren sich nach hinten im Dunkel und nur in der Mitte läßt er noch einmal ein junges Bäumchen hell aufleuchten . . . Der malerischen Wolkenzeichnung entsprechend hat auch der Baumschlag schon ausgesprochen malerischen Charakter» (Wölfflin, S. 77). Welch ein Abstand von Schongauers Palmenkulisse!

In den weiteren Blättern wird hie und da ein Bäumchen oder eine Baumgruppe eingestreut und das malerische Motiv des Hervorlugens hinter einem Gemäuer, das in der großen Passion dem Künstler sein Gestaltungsdrang eingegeben hat, wird hier gern verwendet, doch immer zurückhaltend und mit Rücksicht auf das Ganze.

Es ist interessant, zu sehen, wie er etwa den Entwurf (L. 442) der Verkündigung (B. 83) für den Holzschnitt umarbeitete[2], indem er den großen Baum aus der Mitte des Durchblicks entfernte, diesen aber durch die Flügel und den Querbalken sozusagen unschädlich machte.

Es stellen sich aber auch Tonunterschiede ein, von denen früher keine Rede war; der Baumstamm im Joachim vor dem Engel (B. 78) setzt sich gegen die Luft dunkel ab, eine Beob-

[1] Daß die bekannte (oder berüchtigte) Erlanger Zeichnung (L. 431) aus dem Werk des Meisters auszuscheiden ist, ist von Dörnhöffer (Kunstg. Anz. 1906), Heidrich u. a. ausgesprochen worden; die Zeichnung des Baumes müßte die Frage längst entschieden haben. Eigentümlich daß Weißbach noch immer an der Originalität festzuhalten versucht. («Der junge Dürer», S. 65).

[2] Allerdings scheint die Zeichnung als eine selbständige Studie entworfen zu sein, — vgl. Lippmann im Jahrb. d. preuß Kunstsammlg.

achtung, die, so natürlich sie (heute) ist, dem jungen Dürer noch verschlossen war. Gesteigert ist diese Stellung des dunkeln Stamms vor dem hellen Himmel in einem der spätesten Blätter der Folge — von den 1510 geschnittenen abgesehen — im Abschied Christi (B. 92). Hier begleitet die Vertikale des dürren Bäumchens tief ernst den Abschied Jesu von seiner Mutter.

Heidrich[1] gibt eine feine Zusammenstellung des Baumes in B. 78 mit dem in B. 92. «Scheinbar ähnlich in dem Schema für die Verbindung von Stamm und Aesten, aber dabei so völlig anders in dem gewichtigen Emporsteigen der Form gegenüber dem leichten Schlängeln der Bewegung, in der Art, wie Aeste und Zweige sich absperren und strecken, und vor allem, wie in der Oberflächenbehandlung nicht der Schimmer der glatten Rinde, sondern das innerlich Kernfeste des Stammes herausgeholt ist. Die Linie scheint gleichsam belastet mit dem Gefühl körperlicher Schwere.»

Es sind hier neue Rechnungen im Spiel.

Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts verbreiteten sich rasch Dürers graphische Werke, und ihre Neuerungen fanden überall willkommene Aufnahme. Es soll weiter unten dargetan werden, wie weit diese Nachahmung ging, schon hier aber muß gesagt werden, daß seine Baumzeichnung, so umstürzend sie gegen die Vorzeit war, mit einer unheimlichen Geschwindigkeit sich überall einbürgerte. Es ist wichtig, dies zu wissen, um einen Maßstab für Dürers beharrliches Streben nach Vervollkommnung zu gewinnen. Man sollte doch meinen, daß der zuletzt gewonnene Standpunkt ihm hätte genügen können; denn schließlich kommt doch der landschaftliche Hintergrund erst in zweiter Linie in Betracht, und seine Verwendung als wirksame Begleitung läßt ihn seine Aufgabe auch erfüllen. Allein Dürers

[1] Heidrich: «Zur Chronologie des Dürerschen Marienlebens» im Rep. für Kunstw. 1906.

künstlerischer Grüblersinn begnügt sich nicht mit der passiven Rolle des Baumes in seiner Graphik, er glaubt ihn zum aktiven Träger seiner Kompositionen gerade gut genug und stellt sich die Frage: ob in der Gliederung seiner Bilder dem Baum nicht gewisse Kräfte abgewonnen werden könnten, die bis jetzt latent waren. Nun ist ja in dieser Fragestellung schon teilweise die Antwort enthalten, denn die organische Festigkeit, der entschiedene Vertikalismus eines Baumes bestimmen ihn schlechtweg zum Träger des Bildgerüstes, zum Hilfsmittel der Komposition [1]. Indes das Neue des Problems bringt es mit sich, daß Dürer mit ihm erst ringen muß, Versuche anstellt und vor Rückschlägen nicht bewahrt bleibt.

In dem Maße aber, wie der Baum zum Träger der Bildidee heraufrückt, sinkt sein Wert als des eines vegetabilischen Phänomens, und insofern bedeutet diese Entwicklung eine Etappe weiter in der bereits vorher einsetzenden Einschränkung des Gewächses als solchen.

Die graphischen Arbeiten mehren sich gerade gegen Ende des ersten Jahrzehnts ganz enorm, aber die Vegetation geht rapid zurück, wird zur Ausnahme, schrumpft ein.

Nun ist es aber ganz natürlich, daß der Baum nicht so bleiben kann, wie er war, sondern dem biologischen Gesetz der Differenzierung unterworfen ist. Um es kurz zu sagen: indem sich die Fülle der Bäume lichtet, behaupten sich als ihre Hauptvertreter zwei Gattungen: das kleinteilige, schollengebundene Gebüsch und der dickstämmige Baum in seiner knappsten, ja stenographischen Abkürzung, als dicker Stamm mit, oder auch ohne Andeutung einer Krone. Der schlichte Baum kommt ja immer wieder vor, er geht nie ganz ein, aber der säulenartige Stumpf wird jetzt zum

[1] Viel natürlicher als etwa «Lanzen, Stangen und Fahnen»!

Baum schlechthin. Es liegt darin eine bewußte Steigerung der Erscheinung ins Bedeutende, ja oft Gewaltige. Mag es auch mit der allgemeinen, von der italienischen Kunst beeinflußten Entwicklung zum Monumentalen und Klaren zusammenhängen, immerhin aber bleibt diese eigentümliche Abbreviation, die sich der Vierzigjährige aneignete, und der er ein Bürgerrecht für die Folgezeit zu erobern wußte, ein sprechendes Merkmal für die anbrechende Zeit der starken Gefühle und der wuchtigen Entschlüsse.

Hier kurz eine Anmerkung. Dürers Kunstauffassung deckte sich selten mit seiner Sinnlichkeit, so daß er für seine Werke, auch für die graphischen, besondere Regeln gelten ließ, von denen seine Naturstudien unberührt bleiben durften. Gerade in diese Zeit der angestrengtesten graphischen Tätigkeit dürften viele seiner feinsten Aquarelle gehören, wo er dem Baume die Rolle einräumt, die dieser in der Natur tatsächlich einnimmt. Und war es schon von Anfang an verblüffend, wie er imstande war, den Baum als einen tonigen Fleck aufzufassen, so leistet er jetzt oft Ueberraschendes im rein dekorativen Auffassen der Baumgruppen als dunkler Einlagen in helle Wiesen, Häuser u. dergl.[1] Es kämen namentlich die (zweite) «Drahtziehmühle (L. 349) und «Fränkische Landschaft» (L. 14) in Betracht. Allerdings ist dieses Vereinfachen nur eine andere Seite jenes großen Sehens überhaupt, welches ihn die Bäume aus seinem graphischen Werk ausroden ließ. Man könnte füglich die fieberhafte Tätigkeit dieser Jahre als den Hauptgrund dieser hier angedeuteten Entwicklung annehmen und es wäre ja einleuchtend, wenn ein vielbeschäftigter und gewissenhafter Künstler Motive meidet, die, wie der Baumschlag, eine ohnehin mühsame Arbeit ver-

---

[1] Hierbei mag auf den gewissenhaften Versuch einer chronologischen Sichtung dieser Studienblätter hingewiesen werden, den Luise Klebs unternommen hat (Repertorium f. Kunstg. 1907).

mehren. Allein dieser Einwand läßt sich mit der so viel größeren «Produktivität» dieser und der nächsten Jahre, eines Schäufelein oder Burgkmair widerlegen, die nicht müde wurden, einmal zurechtgelegte Schemata immer wieder nachzuklappen. Wenn Dürer seinem tief eingewurzelten Hang zur reichen Vegetationsdarstellung Einhalt gebot, so waren hierfür eben tiefere Gründe vorhanden. Und wenn er dieser unerschöpflichen Gier nach Gekräusel und kleinteiligem Liniengewoge die Zügel schießen lassen wollte, so glaubte ers nur in einem Werk tun zu dürfen, wo er auch seine Fabulierlust und seinen Humor frei walten ließ, in den Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians [1].

In der «kleinen Holzschnittpassion» (B. 17—52), die gegen Ende des ersten Jahrzehnts entstand, stehen gleich am Eingang, in den ersten zwei Blättern, im «Paradies» und in der «Vertreibung aus dem Paradies» diese dickstämmigen Ungetüme.

> Ohne Laubkrone, mit knappen Ansätzen der Aeste, zwar noch mitten im Wald gedacht, doch als Flecke und durch ihr Volumen alles übertönend. Früher gab es oft leidlich dickstämmige Bäume (auch schon in den frühesten Blättern), allein man halte gegen den Holzschnitt «Adam und Eva» etwa den gleichnamigen Stich, der kaum um ein halbes Jahrzehnt zurückliegt, — und die Aenderung in der Auffassung der Erscheinung springt in die Augen. Der Unterschied liegt nicht nur in der knapperen Fassung und dem Umfang der Stämme, sondern in der Art, wie diese jetzt die Komposition im «Paradies» einrahmen und in der «Vertreibung» symmetrisch gliedern. Die Aepfel und Blätter mögen dabei noch so groß sein, sie können den mächtigen Vertikalen nichts anhaben.

In der weiteren Folge wird der Baum nur im Notfall und auch dann äußerst spärlich angedeutet, was ja an der knappen, populären Form dieses Zyklus liegen mag.

---

[1] Vgl. dazu die Charakteristik des vegetabilen Elements im Gebetbuch bei Wölfflin, S. 233.

Auch dichtes, dunkles Gebüsch ist ein geeignetes Mittel zum Zusammenfassen auseinanderfallender Gruppen, wie etwa bei der Beweinung (B. 43). Laubgeflimmer eignet sich aber außerdem sehr gut zur malerischen Verwendung, um etwa als dunkler Ton einer helleren Partie das Gleichgewicht zu halten («Kreuzannagelung», B. 39). — Eine höhere Verwendung findet es, wenn es als heller Zickzack der Aeste am dunklen Nachthimmel der Auferstehung (B. 45) erstrahlt, oder als lichtaufsaugender Fleck das dunkle Himmelblau überschneidet (Christus als Gärtner, B. 47).

In dem späten Blatt der großen Passion, der «Gefangennahme» aus demselben Jahr 1510, kommen beide Typen gleichartig zur Verwendung.

Einmal ist es ein in den Himmel ragender — man möchte sagen: himmelschreiender — dürrer Stamm, am Endpunkte der grandiosen, durch Christi Gestalt angegebenen Diagonale gesetzt, und dann, in bewußter Kontrastierung, der vollbelaubte ferne Baum, hinter der dunklen Bergwand in flackerndem Licht aufleuchtend. Der vom Blitz zerfressene Baumstumpf ist kaum mehr als das alte Atelierrequisit zu erkennen; seine morschen Spitzen steigern das grausig Unerhörte der Szene in bisher ungekannter Weise [1].

Und dann verschwindet er in der «Auferstehung» (B. 15) ganz, erdrückt von dem Vorgang; nur hinter irgend einem Helm windet sich müde ein Astschnörkel durch die Nacht — einem zag verirrten Leitmotiv vergleichbar. Auch in dem später hinzugefügten Blatte des Marienlebens in der «Himmelfahrt» (B. 94), gefällt sich Dürer in dieser Andeutung.

An Einzelblättern dieser Zeit kann man beobachten, wie er die mächtige Baumsäule als Träger der Komposition immer mehr ausbaut.

In zwei «hl. Familien» aus dem folgenden Jahre 1511 spielt der dicke Stamm eine große Rolle. In der ersten (B. 96) wird er, verdoppelt, in die Mitte gestellt und gibt Haltung der ganzen Figurengruppe, die sich unter seiner, kaum angedeuteten, Krone sehr behaglich fühlen kann.

[1] Hier knüpfte H. Baldung Grien in den Bäumen seiner Hexenszenen an.

Heidrich[1] verfolgt die Entstehung dieses Blattes aus der Idee der Anbetung der Könige (B. 3) und spricht treffend von dem Baum der Zwischenstufe (Entwurf der Albertina, L. 524), daß «der mittlere König aus der Anbetung — zum Baum erstarrte».

In der zweiten (B. 97) rahmen die Gruppe tief abgeschnittene Baumpfeiler ein, einer rechts und zwei links, um das verlorene Gleichgewicht herzustellen; die begleitenden dünneren Stämme kommen gegen diese Massen nicht bedeutender auf, als etwa Fensterpfosten einer gotisch gegliederten Wand gegen deren Mauern.

Es ist bewundernswert, wie diese Funktion durch knappe Klötze verrichtet wird, die fast nur mehr einen Index eines Baumstammes, einige Glieder der Wirbelsäule bedeuten.

Der Kupferstich läßt sich diese willkommene Betonung des Kompositionsschemas nicht entgehen.

Die «Madonna mit der Birne» (B. 41) aus demselben Jahre 1511 hat als Stütze einen mit allen Feinheiten der Oberfläche wiedergegebenen dicken Stamm, der von einem viel dünneren begleitet wird. Maria nimmt noch keine Rücksicht darauf, indem sie sich nach vorne beugt. «Noch sind die Massen der Gruppe und des Baumes nicht recht zusammengeschlossen; schon die saftvolle Energie der Linie, in der das Leben des Baumes sich emporwindet, betont zu sehr das Zusammendrängen um den eigenen Lebenskern.» Heidrich, nach dem ich zitiere, nimmt als Vorstudie für den Stich die Zeichnung L. 443 an; allein der schmächtige Baum darin würde dagegen sprechen. Die «Madonna» aus dem Jahre 1513 (B. 35) hat sich schon mehr der Vertikale der Lehne anbequemt, die niedriger abgeschnitten wurde, und die Begleitung des Seitenstammes («dem der selbständige Bewegungsinhalt genommen ist») auch schon missen kann.

Es ist dann nur konsequent, wenn sich der morphologische Wert des Baumes in einen Ton auflöst,

wie beim «hl. Bartholomäus» (B. 47), aus dem Jahre 1523, ja, daß er beim «hl. Philippus» (B. 46) aus dem Jahre 1526, einfach durch eine steile Wand ersetzt wird.

---

[1] Heidrich: «Geschichte des Dürerschen Marienbildes». 1906.

Die Eisenätzung war ein Novum, nicht nur für Dürer. Er probiert ihre Effekte in einigen Platten aus und mochte für ihren schneidend grellen Ton besonders empfänglich sein.

Im «Oelberg» (B. 19; sonst einem Tummelplatz aller Baumarten) aus dem Jahre 1515 begnügt sich Dürer mit nur einem, aber was für einem Baum! Wie so oft, entflammte sich Dürers Hirn beim Zusammenprall mit dem Widerstand der Platte.

Nie hat Dürer etwas ähnliches gegeben. Eine Zeichnung im Louvre (L. 320) gibt den Entwurf mit einem schlichten Baum, der am Vorgang noch unbeteiligt ist[1]. Ein Blatt der Albertina (L. 154) diente als Vorzeichnung für die Radierung, doch erst in dieser kamen die entscheidenden Akzente in den sturmgezerrten Baumkrüppel, durch gewaltsames Umbiegen der Aeste und Weiterführen der Zweige in der Windrichtung. Man beachte auch die eigentümlich kreiselnde Strichführung im Baumschlag; daran knüpften dann Beham und die andern an. Das Aufflackern des Lichtes an den Krümmungen des Baumes und unten am Stamm läßt Saiten in Dürers Begabung erklingen, daß er einem Grünewald verwandt erscheinen mag. Jedenfalls aber zieht der Baum das Interesse des Beschauers fast in demselben Maße an sich, wie die Hauptperson Christus. Die Jünger verschwinden fast hinter dem dunklen Gebüsch.

Und wie dann, in der «Großen Kanone» (B. 99) der gigantische Riesenleib eines Baumes das Bild beherrscht, müßte verwegen genannt werden, wäre man nicht durch die unübersehbare Tiefe des breiten Tals entschädigt. Der Baum schiebt hier das Land meilenweit hinter sich zurück. Und es hat etwas Bestechendes, wie bei diesen Rechnungen mit den größten Einsätzen noch die minutiösen Sprünge und Narben der morschen Rinde zu Worte kommen dürfen, und auch einem jungen Gebüsch an der Seite zu sprießen vergönnt ist, und das Rauschen der unter die Häuser verstreuten Obstbäume doch nicht übertönt wird.

[1] In der Zeichnung L. 321 will Justi, a. a. O., die Wiederaufnahme eines zur Ausführung nicht gelangten Entwurfs sehen. Immerhin aber mag sie als erste Idee für Albert. 154 gedient haben; den kleinen Baum entschloß sich Dürer eben zu vergrößern und nach unten zu setzen.

Es ist nicht zu übersehen, daß mit dieser einseitigen Ausnützung des gewonnenen Motivs eines dickstämmigen Baumes eine gewaltsame Forcierung des Ausdrucks in die Komposition hereinkam, die knapp die Grenze des Unnatürlichen streifte.

Jetzt aber ist bei Dürer, dem Fünfziger, wie eine Umkehr zu spüren, wenn auch Belege dafür in der Baumzeichnung äußerst spärlich sind. «Je älter Dürer wird, desto mehr sucht er mit der Wirklichkeit Fühlung zu nehmen» (Wölfflin). Er mochte sich gesagt haben: «Gee nit von der natur in dein gut geduncken, das du wöllest meynen, das besser von dir selbs zu finden, dann du wirdest verfirt», — und besann sich auf die einfachsten Baumformen.

Die beiden Christophstiche (B. 51 und 52) zeigen Gebüsch am Ufer, locker verteilt, in der jetzt so bevorzugten Ringelchenmodellierung.

Der «Oelberg» war seit jeher sein Schmerzenskind. Wie er in der kleinen Passion schon mit dem Problem rang, so wiederholten sich diese Versuche wieder nach zehn Jahren, und kehren jetzt bei der Vorbereitung der letzten Passionsserie wieder.

Im Frankfurter Blatt aus dem Jahre 1521 (L. 199) sind die Jünger durch einen gebüschbewachsenen Hügel zusammengefaßt und ihre Sonderung von Christus wird durch schlichte drei Stämme betont, die sich ganz gut in die baumreiche Landschaft fügen. Dies erschien ihm doch zu ungewollt. Eine Korrektur bedeutet das Blatt L. 200 aus dem Jahre 1524, wo er auf die bekannte Fassung des dicken und dünnen Stammes, allerdings in unaufdringlichster Form zurückkommt und in den Einschnitt zwischen Christus und die Gruppe der Jünger einen rundlichen Baum hineinstellt. Was aus der nun leergewordenen Mitte verschwand, kam den Seiten zugute, und je unauffälliger diese Oekonomie ist, je milder, umso sicherer ihre Wirkung.

Einen analogen Fall bieten die Entwürfe für die Grablegung der 20er Jahre. In der Berliner Zeichnung (L. 86) aus dem Jahre 1521 nimmt er die Gruppen zusammen mit der «schleppenden» Diagonale eines bewachsenen Hügels

und betont wieder nur die Caesur durch einen Baum. In der Florentiner Zeichnung (Br. 968) aus dem Jahre 1527[1] begnügt er sich mit dem dichten Gebüsch allein, zum Zusammenhalten des Häufleins.

Der geläuterte Geschmack des alternden Dürer verschmäht die gewaltsamen Rechnungen der Männerjahre ebenso, wie den unberechenbaren Schwall der Jugendzeit.

DAS VERMÄCHTNIS DÜRERS.

Dürer wies den Weg allen, denen es ein Herzensbedürfnis war, die innige Sprache der Bäume wiederzugeben, er erlöste die Sehnsucht vieler Generationen, eine echt deutsche Sehnsucht, die vom Rauschen einer Eichenkrone ihre Nahrung schöpft, der ein entblößtes Wurzelwerk eine neue Welt offenbart. Es waren ja vorher dazu Anläufe genommen worden, aber nun, da Dürer die erstaunten Augen der Zeitgenossen sehen gelehrt hatte, gab es kein Stehenbleiben mehr.

Die tiefinnere Neigung eines Volkstums für das Vegetabile, die seltsame Lust, antikische Säulen mit Rankenwerk zu überspinnen, sie wurde durch den Geist der Zeit gewaltsam niedergehalten und verdrängt; sie flüchtete sich auf das Gebiet der Graphik, nicht am wenigsten in deren landschaftliche Darstellungen. Nach Dürers siegreichem Vorgang durfte sie sich nun freier austoben. Man erlebte frohlockend, wie sich wirres Durcheinander von Laub und Gezweig sein Darstellungsrecht erwarb, man verfolgte gierig und liebevoll die Sprünge einer Rinde, man staunte über die kecken Abkürzungen des Baumschlages und merkte: hier gibt es kein Verstellen, die drückenden klassischen Regeln, hier gelten sie nicht.

Und so sieht Deutschland das grandiose Schauspiel, wie auf einmal, nach 1500, hier und dort, in Franken und Schwaben,

[1] Ephrussi möchte : 1521 lesen [Les dessins de Dürer].

im Elsaß und in Bayern, zündende Flammen aufflackerten, angesteckt an der großen Leuchte Nürnbergs, landschaftliche Begabungen entdeckt wurden, die an Dürer Feuer fingen, Künstler, die von ihm die Weihe erhielten, um in ihrer Art über den Altmeister hinauszugehen.

> Ein Baldung Grien, sein gelehriger Schüler, erscheint im fernen Frankfurt mit seinen kernigen Stämmen, die Fleisch vom Fleische Dürers sind; der behende Weiditz schwingt sich auf Dürerscher Grundlage zu seltener Schönheit empor und hält den Rang der «Landschaften» Schwabens auf der Höhe; Cranach ist — trotz allem — ohne Dürer undenkbar, und selbst die stille Südostecke, deren Künstler eine eigenartige Begabung auszeichnet, kann sich dem Zauber nicht ganz entziehen.

Wie sich der Vorgang im Einzelnen abspielte — darüber läßt sich schwer Positives sagen. Nur wie in Dürers nächster Umgebung sich eine Gemeinde bildete, die seine fertigen Resultate blitzschnell auffing, verwertete und weiter verpflanzte, das läßt sich genauer verfolgen. Nun ist aber dieses gutbürgerliche Verwenden der Baumschemata weniger interessant, wenn nicht direkt betrübend. Man möchte sich vielleicht die Wehmut des alternden Meisters ausdenken, der just seine begabtesten Landschafter immer in die Ferne ziehen und um sich herum nur den mittelmäßigen Nachwuchs sprossen sah. Allein dieses Bild wäre kaum richtig. Wie seine Schüler, die nächsten und die fernsten, sein Werk verarbeiteten, mochte ihn wenig bekümmern. Dürer gab wohl Anregungen nach allen Seiten hin, er selbst indes blieb nie stehen, und jede Errungenschaft war ihm nur ein Ansporn zum Weitergehen. «Immer höher muß ich steigen, immer weiter muß ich schauen.» Es steckt eine tragische Größe in dem herrlichen Menschen, der den deutschen Wald und Hain im ersten Anlauf der staunenden Welt erschloß, aber dann in stolzem Trotz anderen Zielen nachging, die ihm in der Seele heiliger dünkten.

Kapitel III.

DÜRERS GEFOLGE.

Die jungen Nürnberger Graphiker, die sich um Dürer in den ersten zwei Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts scharten, hatten wenig Ehrgeiz. Oder vielleicht wird die Sache anders zu fassen sein: daß diejenigen, deren Begabung sich dem Einfluß des Führers nicht ganz unterordnen wollte, den Kampf aufgaben und in die Fremde zogen. Es scheint doch, daß Dürers Geist anders geartete Individualitäten einschüchterte und vertrieb; so war es mit den genannten Baldung, Cranach, Beham. Was am Platz blieb, beschied sich ruhig mit der untergeordneten Anlehnung.

Sein nächstes Gefolge tritt ziemlich spät in die Oeffentlichkeit.

Von den Arbeiten des jungen Traut, Schoen, Springinklee ist so gut wie nichts bekannt. Wir haben keine Beweise von landschaftlichen Veranlagungen ihrer jungen Jahre. Als sie um die Mitte des zweiten Jahrzehnts auftreten, haben sie alle schon fertige Schemata für Landschaftsdarstellungen, für Bäume, die sie unbekümmert und harmlos verwenden. Der älteste unter ihnen, Schäufelein, scheint gleich in den ersten Jahren des Jahrhunderts etwas vom jungen Brausekopf zu haben; allein nicht nur lassen sich seine sämtlichen Baumtypen auf Dürer zurückführen, auch seine spätere und namentlich späteste Tätigkeit beweist, wie sehr er nur auf leicht faßbare Schemata ausging.

Es ist, als ob sich diese Werkstattgenossen noch bei Dürers Lebzeiten in sein Erbe geteilt hätten; ein jeder eignete sich etwas von dem Meister an. Dem einen gefiel Dürers scharfes Absetzen der beleuchteten Massen gegen die beschatteten, dem andern hat es die Auflockerung der Laubmasse in Partikeln angetan, wieder ein andrer läßt sich von dem Reichtum seiner Vegetation bestechen, so mancher sucht sein Heil in Dürers dicken Stämmen, — von einem tieferen Erfassen des Baumes, so wie Dürer ihn erfand und empfand, ist nicht die Rede.

—— ——

Dürers erste Schritte begleitet schon ein Doppelgänger, bei dem man den Eindruck gewinnt, «als hätte Dürer dem Zeichner bei der Arbeit über die Schulter gesehen». (Wölfflin, Anm. I). In neuester Zeit wurde auf den Namen Wechtlins[1] geraten; ob mit Recht, mag die Zukunft entscheiden. Tatsächlich scheint er mit einer ungewöhnlichen Schmiegsamkeit an den genialen Gefährten sich angeschlossen und ihm von Stadt zu Stadt gefolgt zu haben.

Röttinger geht sicher viel zu weit, wenn er den Künstler mit Ulmer Drucken der 80er Jahre (!) anfangen läßt, und ihn dann nicht nur die sämtlichen Basler Vorzeichnungen machen läßt, sondern auch in Nürnberg alle angezweifelten Bücher, die «Revelationes S^{tae} Birgittae», «Opera Rosvithae» den «Celtes», und obendrein noch viele Zeichnungen ihm aufladet. Soweit diese Zuweisungen aus ganz allgemeinen Merkmalen Dürerscher Baumschemata (gewundene Stämme, halbrunde Laubparzellen, Horizontalschraffen) gewonnen wurden, kann man sie ruhig ablehnen.

Es genügt hier, festzustellen, daß in den meisten Werken Nürnberger Provenienz, die um 1500 entstehen, die Zeichnung der Bäume sich an die von Dürer festgelegte anlehnt.

---

[1] H. Röttinger: «Hans Wechtlin», 1908. (Sonderheft des Jahrb. des All. Kaiserh.)

Aber auch andere Werke, mit denen Dürer selbst sicher nichts zu tun hatte, wie der prachtvolle «Beschlossen Gart der Rosenkrantz Mariae» (Pinder, 1505) sind für diese Untersuchungen belanglos. Es sind da zu viel Hände tätig gewesen, auch die Qualität innerhalb einer Künstlerhand zu ungleich, der Schnitt vielfach zu vernachlässigt, als daß eine Scheidung der Illustratoren, wie sie seit Jahren meist erfolglos versucht wird[1], deren besondere landschaftliche Veranlagung erweisen könnte.

Der Typus der Schäufeleinschen Bäume, wie er in den wenigen, diesem begabtesten Schüler Dürers zugeschriebenen Schnitten auftritt, soll im Zusammenhang mit ihm besprochen werden. Von der Ungleichmäßigkeit der Behandlung zeugen am besten die kleinen Bäumchen, wie sie bei den Darstellungen «Maria oel», «Maria ein busch», «Maria ein ceder», «Maria cipressus», «Maria platanus» bald in der veralteten Manier des XV. Jahrhunderts, bald in modernstem, freilich ungefügem, Stil angewendet werden. Sonst aber ist Dürers Einfluß zum Greifen nahe, und es ist für die Aufnahmsfreude der Nürnberger Künstlerkreise charakteristisch, wie ein halbes Jahrzehnt den Zeichnern genügte, seine Schemata sich restlos anzueignen.

Es wurde immer wieder versucht, aus dieser trostlosen Masse von Anonymen den von Dürer so bevorzugten jüngeren Bruder, H a n s, als klare Persönlichkeit auszuscheiden.

Chmelarz[2] hat sich in seinen Bestrebungen, einen Teil der Ehrenpforte H a n s D ü r e r zuzuschreiben, sicher im Namen vergriffen, statt dessen man jetzt «Springinklee» annimmt. Es ist aber bezeichnend, daß für die Präzisierung des Künstlers der Baumschlag der betreffenden Blätter herhalten mußte. (Weiteres darüber unten S. 93.)

Als Maßstab zur Beurteilung dieses mittelmäßigen Arbeiters, der auch Anregungen von den Meistern des Donaustils viel verdankt[3], werden eben die mit seinen Anfangsbuchstaben H. D.

---

[1] Von älteren seien genannt: Rieffel (Repert. XV), W. Schmidt (Repert. XIX). Letzter Versuch von Vollmer, Repert. f. Kunstw. 1908.

[2] C h m e l a r z : «Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians» im Jahrb. des Allh. Kaiserh. IV, 397 und ff.

[3] Vgl. J. B e t h : «Hans Dürer und der Silberaltar etc.» im Jahrb. der k. pr. Kunstslg. 1909.

gezeichneten Blätter des Gebetbuchs Kaiser Maximilians[1] dienen müssen, aus denen eine enge Anlehnung an seinen großen Bruder spricht.

Der Baum S. 116 v. wirkt wie von einer Radierung Dürers herübergenommen, und sowohl die Bäume des Mittel- als auch die des Hintergrundes (S. 114 v.) weisen auf dieses Vorbild. Nur durch jenen Einfluß Altdorfers ist der kuriose Versuch der Umtaufe auf Altdorfer, den Röttinger[2] neuerdings unternahm, zu erklären.

Es ist aber nicht ausgeschlossen, ja sogar recht wahrscheinlich, daß sich viele seiner Schnitte in den wenig untersuchten Nürnberger Drucken verbergen.

Hans Springinklee soll — nach Neudörffer — «in Dürers Haus die Kunst erlernet» haben; er ist der typische Vertreter dieser Werkstattgenossen Dürers, die ein Baumschema ihm abgeguckt haben und ihr Leben lang damit auskamen. Als er zur Mitarbeit an der «Ehrenpforte» herangezogen wurde, hatte er es schon längst fertig, er schwankt nicht und will nicht überraschen, wenn auch zugegeben werden muß, daß er es am gefälligsten von allen handhabt.

Die Baumzeichnung war für Chmelarz — wie erwähnt — maßgebend, eine Reihe von Teilbildern der Ehrenpforte einer Künstlerhand (Hans Dürer) zuzuweisen. «Er stellt Bäume zumeist als Pappeln dar, mit wenig Laub und Astwerk, buschen- und wedelartig, fast, als wären sie beschneit, oder — wie die trockenen Fruchtwedel vom Schilfrohr»[3] (!).

Wilhelm Schmidt, der eine Umtaufe dieser Attributionen unternahm[4], sieht auch «besonders in der Landschaftsbe-

---

[1] Die Ausgabe des Jahrb. des Allh. Kaiserh. III. genügt nicht mehr, seitdem Giehlow die mustergültige Ausgabe des Gebetbuches (1908) besorgt hat.

[2] Röttinger: «Zum Gebetbuch K. M.» im Rep. f. Kunstw. XXVI, wo auch für den schon von Giehlow angezweifelten Altdorfer ein neuer Name — — — Huber (!) vorgeschlagen wird.

[3] Uebrigens nennt Chmelarz den Namen «Springinklee», allerdings bei den Bildern des W. Traut. Siehe unten S. 96.

[4] W. Schmidt: «Anteil der Künstler an der Ehrenpforte» in Chronik f. v. K. 1891. Bemerkt sei nur, daß die Darstellung der «hinteren Baumreihen durch kleinere Ovale, die immer wieder durch ein höheres Oval unterbrochen werden» — ein gemeinsames Merkmal in der zeitgenössischen Baumzeichnung ist.

handlung einen untrüglichen Faktor»; bezeichnend für Springinklee seien «pyramidal aufsteigende, mit Strichelchen versehene Bäume, bei denen einzelne Häkchen überfallen (?)». Diese Beschreibung, die vor der ersteren den Vorzug der Einfachheit hat, sagt doch noch nicht das Entscheidende.

Springinklee faßt nämlich den Baum des Mittelgrundes als einheitliche Masse auf, die nur unten und an einer Seite mit Schraffen versehen wird; so S. 16, 17, 19, 20 rechts oben, 25 beide oben und 26 links unten.

Im Vordergrunde weiß er (S. 11 und 19) fein detaillierte tannenartige Bäume anzubringen, welche mitunter deutlichen Einfluß des Donaustils verraten.

Die Illustrationen des «Hortulus animae», die einige Jahre später im Verlag Kobergers 1517 (bei J. Clein in Lyon) und 1519 (bei Peypus in Nürnberg) erschienen[1], tragen dasselbe Gepräge; sie sind teilweise signiert, und bestätigen somit jene Zuschreibungen.

Diese schematischen Bäume dienen hier zur Belebung des Mittelgrundes als erwünschte Folie für Heilige u. dergl.; in den größeren Bildern der «Hortuli» sind sie nicht anders geformt, als in den kleineren: das Schema ist eben so einfach, daß es sich auch im kleinsten Format leicht anbringen läßt.

Neben deutlichen Anlehnungen an Dürersche Bergabhänge und entblößtem Wurzelwerk (Oelberg, XIV v., Marter d. 10000, CXVII) kommen wieder Anklänge an Altdorfer, namentlich bei Einzelbäumen (König David, LXVI); im Zusammenhang mit diesem mögen korkzieherartig auslaufende Baumspitzen genannt werden, die er mit kalligraphischer Eleganz auszieht. Auf welchem Wege er den Einfluß der Südostecke erfuhr, ist heute kaum mehr festzustellen.

Es ist bei ihm keine Entwicklung wahrzunehmen; die Bibel (für Koberger in Lyon 1522) zeigt noch immer dieselben

---

[1] S. Muther: «Buchillustration etc.», S. 177. Seidlitz: «Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des XV. und XVI. Jahrhunderts» (Jahrb. der preuß. Kunsts. VI, 3) und Dodgson: «Catalogue etc.». S. 371, der endlich das verwickelte Kapitel der Hortuluseditionen geklärt hat.

Schemata, wenn auch gelockert und variiert. Er glaubt damit eben immer auskommen zu können, ob es Bäume darzustellen gilt, oder hoch an einer Mauerruine wucherndes Gesträuch (Geburt Christi, B. 51).

Es ist schwer zu begreifen, wie Springinklee mit einem andern verwechselt werden konnte, nachdem einmal das Augenmerk auf das unterscheidende Kennzeichen des Baumschlages gerichtet wurde. Und doch benannte W. Schmidt drei Blätter des Theuerdank (Nr. 20, 34 und 38), welche schon Laschitzer[1] eben auf Grund «der Umrisse der Stämmchen und der Schattierung durch nur wenig nach oben ausgebogene Schraffenlagen» einem unbekannten Künstler zuschrieb, mit dem Namen Springinklee[2]. Den Fehler berichtigte Dodgson, indem er die Blätter dem Erhard Schoen zuwies, mit dessen signierten Blättern im Hortulus Animae (für Koberger bei J. Clein, Lyon 1518) sie übereinstimmen[3].

Erhard Schoen ist wohl der unpersönlichste von allen; er löst den Baum in paar Laubgruppen auf und versieht diese mit den notwendigsten Schraffen. Sonst aber verwendet er die Vegetation in derselben Art, wie Springinklee, wenn er auch an ihn nicht heranreicht.

Es genügt hierfür etwa den hl. Sebastian von Springinklee in dem Hortulus p. CXIII, mit jenem des Schoen, p. CXXXII v., zu vergleichen; während jener den Heiligen schräg ins Bild stellt und den im Ton dunklern Baum als Stütze empfinden läßt, verdirbt Schoen diese Wirkung durch unnötige Ueberschneidungen und wirkt altmodisch, indem er die Mitte streng einhält. Dieselbe ermüdend symmetrische Anordnung stört auch im «Großen Rosenkrantz» (S. 35).

Dem Schoen schließt sich am engsten in der Baumzeichnung Wolf Traut an, dessen Eigenart eben nach dem

[1] Laschitzer: «Theuerdank» im Jahrb. d. A. K. Bd. VIII.

[2] a. a. O.

[3] Dodgson: «Catalogue etc.», S. 412. Eigentümlich sind seine Bedenken die ihm die Behandlung der Kiefern einflößt. «This matter of drawing foliage is not exclusively confined to Springinklee, though it occurs far more frequently in his woodcuts than elsewhere»; diese Nadelholzbäume zeichnen alle auf die gleiche Art, weil sie eben die einfachste ist.

Baumschlag zuerst Chmelarz in der (mehrfach zitierten) Untersuchung über die «Ehrenpforte» bestimmte, wenn er auch dafür den Namen Springinklee vermutungsweise aussprach.

Die Bezeichnung «der Baumschlag, reicher an Aesten und Blattwerk, oft mit einem dürren Stamme dazwischen», ist allerdings recht vage. Laschitzer, der aus den Blättern des Theuerdank verschiedene Hände ausgeschieden hat, beschreibt die Art des «Unbekannten Künstlers A.» als « . . . die Darstellungsweise der Bäume und Gebüsche, erstere mit kahlen Aesten und letztere mit knorrigen, gebogenen und gewundenen Stämmchen und der daran ansetzenden eigenartigen Schraffierung, die stets nach oben ausgebogen erscheint[1]». Laschitzer kam so der Sache schon viel näher, wie es überhaupt sein Verdienst ist, die Künstlerhände des maximilianischen Illustratorenkreises zum erstenmal präzis voneinander geschieden zu haben. Er war auch der erste, der für diesen Illustrator den Namen Traut vorgeschlagen hat und in ihm den Mitarbeiter an der Ehrenpforte erkannte, welcher die (meist Schlachten-) Bilder Nr. 7, 8, 11, 12 und 18 lieferte. W. Schmidt gab eine ungefähre Zusammenstellung der Werke Trauts[2], unter denen die Illustrationen zu Bonaventuras «Legende des hl. Franziskus» (Nürnberg, Hölzel, 1512) die meisten landschaftlichen Darstellungen aufweist.

Wie andere Nürnberger, ist auch er rettungslos einem Schema verfallen; mit flotten, saloppen Strichen skizziert er die Laubgruppen, die, wenn sie in größeren Massen vorkommen, etwa auf einem bewaldeten Berg des Titelholzschnittes vom «hl. Franz», den Eindruck zerfranzter Lumpen machen. Einige gelungene Veduten, wie etwa eine Uferlandschaft (L. 7 v.), können dafür nicht entschädigen. Er kümmert sich herzlich wenig um eine Naturwiedergabe, und läßt in diesen frühen Jahrzehnten bereits die spätere Verwilderung der 40er Jahre ahnen.

S c h ä u f e l e i n, der mit 30 Jahren bereits ein fertiges Schema ohne Bedenken ausbeutete und als Fünfzigjähriger

---

[1] Laschitzer, Theuerdank-Ausgabe des Jahrb. des Allh. Kaiserh., Bd. VIII, 79.

[2] W. Schmidt: «Zu W. Traut» im Rep. f. Kunstw. XII, 300.

dieses in einer entarteten Schablone endlos verwendete, hat ja mit einer einzig getreuen — oder geschickten — Nachahmung Dürers angefangen.

Bereits Doppellmayer[1] erwähnt rühmend die Verwechslungen Schäufeleins mit seinem Lehrer. Es ist auch erstaunlich, wie selbstlos er im «Speculum passionis (Pinder, 1507) Dürers Bäume, Sträuche, ihre Anordnung und ihre Form bis ins letzte Detail nachahmt.

Bei näherem Zusehen wird man indessen gewahr, daß diese Fülle der Vegetation keinen ursprünglichen Gestaltungsdrang als Entschuldigung hat, daß das viele Laub nur Ecken auszufüllen bestimmt ist, ohne etwa als Folien ausgenutzt zu werden.

Einige Beispiele mögen genügen: Wenn bei Dürers «Beweinung» oder «Grablegung» (der «Großen Passion») undurchdringliches Gestrüpp jedem Profanen den Eintritt zu verwehren scheint, läßt Schäufelein den Vorgang in einer kahlen Talmulde sich abspielen, an der die paar Bäumchen nicht viel ändern können. In der «Gefangennahme» ist ein dürrer Baum ohne Empfindung für dessen Ausdruckswert gegeben; im «Oelberg» verschwindet Christus unter der Vegetation, die bei Dürer doch den Eindruck der Weltabgeschiedenheit steigerte.

Nun würde diese Anlehnung vielleicht von einem empfänglichen Gemüt sprechen, wenn nicht schon die nächsten Jahre zeigen sollten, daß der überreiche Schatz des Lehrers dem Wanderburschen nur ein willkommenes Auskunftsmittel für eigene Unzulänglichkeit war. In den ersten Jahren des neuen Jahrzehnts wird er in Augsburg neben andern zur Ausschmückung der großangelegten Unternehmen Kaiser Maximilians herangezogen und bestätigt durch seine Tätigkeit, daß die Wahl eine richtige war.

---

[1] Doppellmayer: «Historische Nachrichten etc.», 1730.



III. TEIL.

DER MASSENBETRIEB.



Kapitel I.

DIE ILLUSTRATIONEN KAISER MAXIMILIANS.

Man pflegt bei der Beurteilung der mannigfaltigen Aufträge Kaiser Maximilians nur ihre Großartigkeit ins Auge zu fassen, die so vielen Begabungen Arbeitsgelegenheit verschaffte, Talente herbeilockte, Künstlerprojekte aus dem Boden stampfte, übersieht aber allzu oft deren gefährliche Seite, die in der Fülle der Aufgaben steckt. Augsburg, welches durch seine Buchillustration groß geworden ist, war für die Lösung graphischer Aufgaben geradezu prädestiniert, und in der Tat, man muß den umsichtigen Beratern des Kaisers zugestehen, daß sie ihre Männer zu finden verstanden. Allein die Idee, aus der heraus die Entwürfe geboren wurden, der Nachwelt die ruhmreiche Tätigkeit des Monarchen zu überliefern, brachte es mit sich, daß von vornherein mit der Massenproduktion gerechnet wurde. Die unendlichen siegreichen Feldzüge, die sinnvollen Allegorien — sie waren keine günstige Gelegenheit für eine beschauliche Darstellungsweise. Es fehlte an Muße und an Zeit, bei den Hunderten von Bildern, die in einer Spanne von einigen Jahren geschaffen werden mußten, sich in Details zu vertiefen, zu versenken. Es mußte flott gearbeitet werden.

Und das Wesen der Landschaftsdarstellung ist Verweilen, ist Kontemplation.

Nun aber stand die Landschaftszeichnung in Augsburg nie besonders in Flor.

> Was in den ersten Jahren des Jahrhunderts in den illustrierten Büchern hier an «Landschaft» geleistet wurde, ist fast schlimmer, als wo anders. Man traut seinen Augen kaum, wenn ein «Kalender» (Froschauer) mit Baumtypen aus der altehrwürdigsten Vorzeit arbeitet; meist wird hie und da eine Neuerung aufgeschnappt und unverschmolzen mit dem Alten geboten.

Und jetzt auf einmal die Flut der kaiserlichen Aufträge. Es war nicht zu umgehen, landschaftliche Hintergründe manchmal anzubringen; der passionierte Jägersmann, der abenteuerlustige Ritter kam doch sehr oft in baumbewachsene Gegenden, in Wildnisse und Triften, die er dann alle geschildert haben wollte. Doch was verschlug es, wenn immer dasselbe Landschaftsschema dabei in Verwendung kam; es wurde dessen kaum geachtet. Auch war die Analogie mit den zu unzähligen Malen wiederholten Reitergestalten der Bilder gegeben. Und es wäre wohl zu viel verlangt, sollte sich ein Künstler just bei der Landschaft auf Mannigfaltigkeit verlegen.

Dürer scheint sich auch nicht unfreiwillig von den Massenaufträgen ferngehalten zu haben. Es ist bezeichnend, daß von den erzählenden Darstellungen der Ehrenpforte keine von ihm stammt.

Aber auch ein Burgkmair mochte sich nur ungern dazu verstanden haben, mit einer stereotypen Form der landschaftlichen Elemente immer wieder zu kommen. Er arbeitete mit weniger Elementen, als die andern, dafür aber ökonomischer, zurückhaltender.

Schäufelein nimmt es damit nicht so genau. Die Andern, die von Fall zu Fall arbeiten durften, erst recht nicht. Von Breu, der nur Zeichnungen, aber kaum graphische Arbeiten lieferte, ist schwer zu sagen, wie er sich dabei bewährt hätte.

Betrübend aber ist der Anblick eines Leonhard Beck, der wohl den Auftraggebern besonders geeignet erschienen haben mag, und in früher Jugend, bevor er überhaupt in die Natur sich zu vertiefen anfing, schon angehalten wurde, Landschaften — natürlich nach fremden Mustern — dutzendweise zu liefern, sich dabei sein ausgesprochen landschaftliches Talent so verbog, daß er dann in seinem einzigen großen Werk, welches er ganz ohne fremde Mitarbeit zeichnen durfte, eine immer mehr nachdrängende Gestaltungssucht in wilden Kiefern, windgezausten Büschen austobte, ohne sein Ziel zu erreichen, das Glücklichere in stiller Muße sicherer ereilten.

Schäufelein scheint ein klarer, offener Kopf gewesen zu sein, der sich den neuen Aufgaben sofort anpaßte, nicht viel herumprobierte, sondern mit fertigen Schematen an die Arbeit ging.

Die Vorarbeiten am «Theuerdank» reichen in ganz frühe Zeit zurück, jedenfalls in das Jahr 1511, oder noch früher[1]. Trotzdem erscheint dieses Werk durchaus einheitlich und was die Baumzeichnung anbetrifft, so kann nicht gut von Unterschieden oder Entwicklung darin gesprochen werden. Laschitzer, der zuerst sich mit dem Baumschema Schäufeleins beschäftigte, [anläßlich der Unterscheidung vom Beck'schen in den «Oesterreichischen Heiligen» [2]], sah sich später, bei Besprechung des Theuerdank, veranlaßt, näher darauf zurückzukommen, so, daß die frühere Beschreibung hier übergangen werden kann. In seinem Hauptwerke nun «zeichnet S. fast ausnahmslos Laubbäume und bildet sie sehr ast- und laubreich. Die Umrisse der einzelnen Baumkronen und Astgruppen erscheinen teils mehr, teils weniger stark gekerbt und ausgefranst. Von der Mitte dieses Baumes aus zieht S., sei es, daß er die Stämmchen andeutet oder nicht,

---

[1] Laschitzer in der Theuerdank-Ausgabe des Jahrb. des Allh. Kaiserh., Bd. VIII.

[2] «Die Heiligen der Sipp- Mag- und Schwägerschaft» im Jahrb. des Allh. Kaiserh., Bd. IV und V, S. 166.

gegen rechts und links hin nach unten zu ausgebogene Schraffen, an die er in den breiteren unteren Teilen eine zweite ähnliche Schraffenreihe ansetzt. Außerordentlich bezeichnend sind die Schraffenlagen an den kleinen Bäumchen der entfernten Hintergründe»[1].

Es sei noch hinzugefügt, daß Laschitzer zuerst meinte, Schäufelein «bringe mit Vorliebe Fichtenwälder an», dann aber, nach einigen Jahren, im Gegenteil, von «ausnahmslos Laubbäumen» spricht. Dieser Irrtum wirft ein grelles Licht auf das Schematische dieser Gebilde.

Es sind eben niedliche Formen, die durch die mannigfachen Ausläufer und Spitzen, durch ausnahmslos nach oben ausgebogene Schraffierung, von vornherein einen luftigen heiteren Eindruck erwecken und zur Belebung einer Fläche viel beitragen, wenn sie auch nicht viel von einem Baumstudium verraten. Er sorgt ja hie und da für Abwechslung und bringt dunkle Tannen, auch geballte Laubkronen, Birken mit hängendem Gezweig u. dergl., allein alles muß sich jene kleinteilig rieselnde Behandlung gefallen lassen.

W e n n a u c h z u r f e s t e n N o r m e r s t a r r t, i s t e s d o c h o f f e n b a r d e r d u c t u s e i n e r F e d e r z e i c h n u n g, z u d e m d e r D ü r e r i s c h e S t r i c h s t r e n g e r O b s e r v a n z u n t e r d e m D r u c k d e s M a s s e n b e d a r f s h i e r u m g e w a n d e l t w u r d e.

Bäume des Vordergrundes gehören bei Schäufelein zu den größten Seltenheiten; er meinte in seinen mit epischer Behaglichkeit vorgetragenen Erzählungen mit der klein gemahlenen Masse auskommen zu können. Sicher kein falscher Standpunkt; und für seine Zeitgenossen bequem, seiner Uebersichtlichkeit wegen. Der beste Nachahmer Dürers sank zu einem Manieristen herunter. Für seine zähe und unermüdliche Art war dies das einzige Mittel, den gerade um diese Zeit erschreckend sich häufenden Aufträgen gerecht zu werden.

---

[1] Theuerdank-Ausgabe, S. 72.

Nicht nur am «Weißkunig», für den Kaiser, muß er sich beteiligen, auch Adam Petri in Basel, Anshelm in Hagenau i. E. verstanden es, ihn für sich zu gewinnen.

Das «Plenarium», das Petri mehrere Male später abdrucken ließ, zeigt, wie er den damals gerade aufgekommenen dicken Baumstamm klug zu verwenden weiß, einmal als rahmende Kulisse, ein andermal zur Trennung des Bildchens in zwei einander gegenübergestellte Partien, etwa: Christus und die Jünger; entweder betont der Baumstumpf die Gestalt Christi, oder er gibt ihr ein Gegengewicht. Sonst aber wirtschaftet er mit dem jetzt ausgebildeten Schema ohne Unterschied in den großen, wie in den kleinsten Schnitten. Und das ist wesentlich: sein Vorbild, Dürer, wandelte sein Schema nach der jeweiligen Größe des Bildes ab.

Das «Evangelienbuch» (Anshelm 1516) bietet einen interessanten Vergleich zwischen seinem frühesten Schema und dem mittleren, weil er seine eigenen Speculum-Schnitte mit dem noch Dürerschen Ballenbaumtypus dafür im allgemeinen als Vorbild nahm.

Nun ist es fast drollig, zu sehen, wie er hie und da (A 4, C, D 2 v) stutzig wird, und mit dem längst aufgegebenen Modell zu paktieren versucht, aber noch jedesmal, wie ungehalten über die Erinnerung, noch wüster sich der krausenartigen Schraffierung hingibt.

Dieser Typus sollte eine Zeitlang ausreichen, und wurde rücksichtslos in den vielen Büchern des nächsten Jahrzehnts ausgeschlachtet, so in der «Katharina von Senis» (S. Othmar, 1515) im «New Testament» (Othmar, 1523) in der «Apokalypse» (Schönsperger, 1524), bis er immer leerer, immer inhaltsloser wird.

Die Holzschnitte der 30er, und vollends der 40er Jahre, zeigen ein Zerrbild des alten Baumes, eigentümliche Gewächse, wo die beleuchteten Stellen als knollige Klümpchen und Blasen sich darstellen, rasch hingeschmiert, keine Zeichnung mehr, sondern ein konventionelles Zeichen für den Baum. So sind die späteren Bilder aus dem «Alten Testament», so alle späteren

Einzelholzschnitte, die Folge der «Hochzeitstänzer», wobei allerdings der allgemeine Geschmack sich insofern geltend macht, als durchwegs dickstämmige Bäume die Komposition «beleben».

Doch dies gehört schon in einen andern Zusammenhang, — in das Kapitel über die Flut des welschen Stils.

Burgkmairs großes Talent wußte sich der ermüdenden Aufgabe der Illustration eines «Weißkunig» unterzuordnen, ohne sich dabei viel zu vergeben. Seine souveräne Behandlung der Themata kommt gerade oft zum Vorschein bei landschaftlichen Darstellungen, denen er allerdings gerne aus dem Wege geht.

Bekanntlich galten lange Zeit die Arbeiten Weiditz's für Burgkmair; heute erscheint es fast unbegreiflich, wie man die beiden miteinander verwechseln konnte.

Röttinger, dem das Verdienst ihrer endgültigen und gründlichen Scheidung zukommt[1], hat treffend Burgkmairs Art im Gegensatz zur Weiditz'schen so charakterisiert: «Die Zeichenweise Burckmairs ist im Grunde skizzierend; der völlige Zusammenschluß der Formen bleibt der selbsttätigen Mitarbeit des Beschauers überlassen . . . Damit stimmt die Beobachtung Seidlitz', nach der Burckmairs Arbeiten . . . vorwiegend malerische Auffassung auszeichnet. Burckmair setzt die breiten Lichtmassen seiner Figuren scharf gegen die — besonders im Weißkunig — schmalen, aber umso tieferen Schattenpartien ab, deren Konturen überdies ein dicker Strich verstärkt; . . . Baumgruppen machen den Eindruck flacher Reliefs in vollem Sonnenlichte.»

Laschitzer versuchte zuerst bei der Besprechung der «Oesterreichischen Heiligen», dann ausführlicher und genauer zur Abgrenzung gegen L. Beck im «Theuerdank»[2] Burgkmairs Baumzeichnung so zu beschreiben:

---

[1] Röttinger: «H. Weiditz, der Petrarkameister», S. 13.
[2] Theuerdank-Ausgabe. Bd. VIII, S. 76.

«Wo Burckmair große Bäume anbringt, rückt er sie in der Regel so weit nach vorne daß er nur den unteren dicken Stamm bis zur Abzweigung der untersten Aeste noch darzustellen braucht. Nicht selten bringt er im Vordergrunde reiches, niederes Gebüsch an, welches fächerartig gebildet und in den Umrissen außerordentlich zerrissen und zerfranst erscheint. Hingegen zeigen die Gebüsche und Bäumchen im Hintergrunde mehr einfache, ballenförmige Umrißlinien. In beiden Fällen aber haben sie in der Mitte die Zeichnung eines Stämmchens, sei es nur mit einer, oder, was gewöhnlich der Fall ist, mit zwei Linien dargestellt. Von diesem aus zieht er dann zur Schattierung, ähnlich, wie Schäuffelein, gegen rechts und links hin nach unten zu ausgebogene Schraffen. Bei größeren Bäumen und Baumgruppen macht er die Umrisse der einzelnen Astpartien kreisförmig und gekerbt, unter- und nebeneinander liegend und schattiert die höheren Partien, anschließend an die Umrißlinie der unteren Partie. Die Bäume bekommen dadurch das Ansehen des haufen- und ballenförmig aneinander Geschichteten. Auch ganz kleine Bäumchen mit vollkommen abgedorrten laublosen Aesten, zeichnet er nicht selten».

Eine noch so gewissenhafte Analyse Burgkmairscher Art wird nie durch eine Aufstellung von Schematen erschöpft. Burgkmair macht eben unbedenklich Anleihen bei seinen Kollegen, er hatte keine Geduld und Muße, sich mit Baumstudien abzugeben, er behandelt Laubballen genau so wie Felsen oder rollende Schneemassen, Baumstämme säulenmäßig glatt.

Neben Dürer gehalten, der sich mit der Erscheinung auseinandersetzen mußte, erscheint er leer, es sind eben geistreiche Abstraktionen, der gesegnete Leichtsinn eines geborenen Malers, der sich über zu schwierige Probleme, wie etwa das zeichnerische Erfassen im Luftmeer verschwindender Volumina mit ein paar frischen Strichen hinwegzusetzen vermag.

In den wenigen Holzschnitten, die von ihm bekannt sind (Madonna, P. 4, Samson mit dem Löwen, B. 2, Samson und

Dalila, B. 6), bleibt er dem Schema des Weißkunigs treu; er setzt seine Gestalten gerne neben dicke Stämme, nach Dürers Vorbild, doch wie er die paar schwarzen Gerten wie mit Florettstichen einritzt, helle (unmodellierte!) Stämme, beschattetes Laub gegen Kronenballen abzusetzen versteht, alles mit impressionistisch zu nennendem Gekritzel, — das sichert ihm einen besonderen Rang unter den Baumzeichnern, wozu ihn eigentlich sein mangelhaftes Studium kaum berechtigen würde.

Leonhard Beck verfügte sicher über keine große Begabung und seine biedere Art, Gesagtes immer wieder getreulich nachzuklappen, läßt vermuten, daß er sich auch sonst kaum hervorgetan hätte, ja, daß ihn vielleicht seine großen Aufgaben zu besonderem Eifer anspornten. Eines aber scheint daran zugrunde gegangen zu sein, und das ist: Beck als Landschafter.

Seine unzähligen Schnitte zum «Weißkunig» und zum «Theuerdank» zeigen bereits in dem Bestreben, immer Abwechslung zu geben, unbekannte Schemata einzubürgern, einen regen Sinn für die Mannigfaltigkeit der vegetabilen Welt, aber, wo er frei walten durfte, in den «Heiligen Oesterreichs» da gibt er das Schauspiel eines irregeleiteten Talentes, das seinen Weg nicht mehr finden konnte.

Laschitzer hat in dem letztgenannten Werke Becks Persönlichkeit mit viel Scharfsinn erkannt und klar umrissen, allein, in dem Bestreben, eine Künstlerhand in der ganzen Folge nachzuweisen, ging er sonderbarerweise über allgemeine Bezeichnungen nicht heraus:

«Einen ziemlich einheitlichen Charakter zeigt sein Baumwuchs und Baumschlag. Laubbäume, dann Föhren und Föhrengestrüpp überwiegen. Selbst Föhren, die einzeln stehend, von anderen abweichend und fremdartig erscheinen, kehren neben durchgehenden und charakteristischen wieder» (S. 160). Dann aber, beim Ausscheiden der Beckschen Arbeiten im «Theuerdank», sagt er:

«Wenn man die Bäume in verschiedenen Blättern gegeneinander hält, wird man auf den ersten Blick kaum geneigt sein, sie ein und demselben Künstler zuzuschreiben (!!). Am meisten typisch und sich gleichbleibend sind noch die

Nadelbäume, Fichten oder Tannen, dargestellt. Man beachte auch das häufige Vorkommen eines größeren, stets in gleicher Weise gezeichneten Baumstrunkes, der gewöhnlich von größeren Graspartieen umgeben ist und stets im Vordergrunde angebracht erscheint».

Beck ist der Systematiker unter diesen Illustratoren: er hat sich früh eine bescheidene, aber ganz klare Auffassung der Baumerscheinung gemacht, der er durch horizontal gelagerte Laubgruppen beizukommen sucht. Diese krausenartig, alles Vertikale überschneidenden Gebilde entfernen sich allerdings erheblich von dem Naturvorbild, beruhen aber im Prinzip auf einer richtigen Beobachtung [1].

Daß er auf dem richtigen Wege war, bestätigen ferner seine unbefangen gesehenen Nadelbäume, wo sowohl die besondere Rinde, als auch das Wedelartige der Aeste klar hervortritt.

Dabei scheint er auf den Holzstöcken die Zeichnung nur laviert zu haben, die dann von den Holzschneidern nach ihrem Gutdünken mit allzu schematischen Schraffen versehen wurde. Endlich ist seine Befangenheit oft auf die Vorlagen nach Schäufelein und Burgkmair zurückzuführen, an die er gebunden war [2].

Aber schon im Weißkunig und im Theuerdank, gegen Ende der Folgen, macht Beck hie und da den Eindruck, als ob ihm die Geduld reißen, sein Temperament mit ihm durchgehen wollte [3]. Es stellt sich manchmal ein ungefüger, horizontaler Schnörkel ein, der durchaus keiner wirklichen Form entspricht und nur das nachdrängende Gefühl verrät. In den «Oesterreichischen Heiligen» bricht es durch.

---

[1] Vgl. Röttinger: «Hans Weiditz»; er spricht von «Baumkronen, die in eine Reihe übereinander gestellter, nach unten offener Halbmonde zerlegt werden».

[2] «So dürften, besonders mit Rücksicht auf die Zeichnung der Gebüsche, zwei Blätter, die 1517 ausgeschieden, und erst 1679 (in der Schulteschen Ausgabe) gedruckt, auf eine Zeichnung von Burckmair zurückgehen.» (Laschitzer).

[3] «In der Tat unterscheiden sich die später entstandenen (Blätter) von den früheren merklich.» Laschitzer stellt auch fünf Gruppen zusammen, von denen die vierte und fünfte in den frühesten, die zweite und dritte zu den spätesten gehören sollen.

Es war die Zeit, wo der Dickstamm Gemeingut wurde und Beck macht nun davon den ausgiebigsten Gebrauch. Er stellt seine Heiligen in der Regel neben Dickstämme, meistens aber zwischen diese, allein er verkennt vollkommen den Sinn der Begleitung.

Statt, daß sie durch ihre ruhigen Vertikalen den Gestalten Stütze verliehen, läßt er sie sich winden und drehen, bersten und ausgreifen, und überschneidet sie vielfach durch horizontal gegliederte und lappig zerfranste Laubgruppen. Was in den früheren Werken kaum angedeutet war, hier kommt es klar zum Ausdruck, daß die tonigen Schatten nur als Folie für die weit ausholende Verschlingung der Linien zu dienen haben. Er läßt sich von diesem Linientaumel so weit hinreißen, daß er die Figuren, die doch das Hauptthema bilden sollten, mit den Aesten überwuchert, oft erdrückt.

Auf diese Verwilderung paßt das vorige Schema freilich nicht; er hat sich ein neues ausgebildet, das noch mehr Routine zeigt und im einzelnen sich noch trotziger von der Natur entfernt, aber in dem grandiosen Schwung an den Föhn des schwäbischen Vorgebirges gemahnt, der mit sich alles fortreißt. Einsame Wildnisse, in denen weltabgekehrte Heilige dumpf vor sich hinbrüten, gelingen ihm am besten. Es scheint in ihnen seine eigene Verzagtheit mitzuklingen, die Erbitterung eines Menschen, dem seine Unzulänglichkeit mit eigenen Augen zu schauen nicht erspart blieb.

Ueber Jörg Breu ist wenig zu sagen; was er für Kaiser Maximilian gearbeitet hat, ist — mit Ausnahme des Blattes Nr. 31 des «Theuerdank» — im Entwurf stecken geblieben.

Es sind dies die 18 Scheibenrisse der Münchener Kgl. Graph. Sammlung, die Dörnhöffer als Breus nachgewiesen hat[1]. Da sie als Vorlagen für graphische Ausführung gedacht waren, mögen sie hier herangezogen werden.

---

[1] Dörnhöffer: «Zyklus von Federzeichnungen etc.» im Jahrb. des Allh. Kaiserh., Bd. XVIII, S. 1.

«Mit wenigen Strichen vermag Breu das sich weithindehnende Hügelland oder breite Täler, erfüllt mit zerstreutem Baum- und Strauchwerk zu charakterisieren . . . Er weiß sehr wohl die einzelnen Baumarten zu kennzeichnen, fühlt den Reiz einzeln stehender Eichen, deren Krone sich kraftvoll entfaltet, oder die leichten Formen der Birke» (hauptsächlich s. Taf. XII und XV).

Charakteristisch sind für ihn «schlanke, pappelähnliche Bäume, mit mehrfach eingekerbter Umrißlinie und schiefen Querschraffen»; diese letzteren füllen auch «die wellenförmigen Umrißlinien um die ganze Krone der Bäume» des erwähnten Theuerdankblattes (S. 23).

Es ist kaum eine besondere Art; sie schließt sich in manchen Einzelheiten an die Burgkmairsche an — wie die Blätter überhaupt früher unter diesem Namen gingen. Indessen hat Breu von mehreren italienischen Reisen, die er nachweislich unternahm[1], kaum in der Landschaftszeichnung sich beeinflussen lassen, anders wie Burgkmair, dem die Uebersichtlichkeit eines Baumgewächses bei aller malerischen Haltung für bindend galt.

Mit den Augsburgern sei nur kurz Daniel Hopfer genannt, der sich zwar der Radiertechnik bedient, welche für Landschaftsdarstellungen sich sonst gut eignet, unter seiner Hand aber zu verwilderten, unorganischen Formen verführt. Er wendet wahllos alle Baumarten an, sogar Blattbäume alter Provenienz. Der italienische Einfluß scheint ihn gänzlich verwirrt zu haben.

---

[1] Dodgson, Jahrb. der preuß. Kunstsammlg XXI, 192, spezifiziert eine dritte Reise im Jahre 1535; W. Schmidt, Rep. f. Kunstw. XIX, 285 sprach noch von ihr vermutungsweise.

Kapitel II.

HANS WEIDITZ.

Es soll ausführlich von einem Künstler gesprochen werden, der über zwei wertvolle Eigenschaften verfügte, über ein frisches Auge und eine zähe Kraft. Diese befähigten ihn, in seiner Umgebung Umschau zu halten, das Gesehene und Erlernte wohl zu behalten und im gegebenen Augenblick treffend wiederzugeben. Es ist kein überwältigender Siegeszug, den Weiditz schreitet, jedoch ein Triumph der gut verwalteten Lebenssäfte, eine logische Entwicklung aus Geringstem zu Größtem. Bei Weiditz, dem Landschafter, liegt also der Fall umgekehrt, wie bei Dürer, an dem ebenso der prächtige Ausbruch seiner jugendlichen Kraft in seinen ersten Landschaften hinreißend wirkt, wie deren allmähliches Eingehen zu beklagen ist.

Weiditz nimmt von rechts und links alles auf, was er irgendwie brauchen kann. Im Augsburger Großbetrieb beobachtet er Beck und Schäufelein, Burgkmair und Breu; ohne Zögern eignet er sich ihre Landschaftsschemata an, dann läßt er auf sich Dürer einwirken, trägt aber die landschaftliche Begabung tief in sich verschlossen, bis er auf einmal in dem Hauptwerk seines Lebens, im «Petrarca», loslegt und sich als glänzenden Landschafter entpuppt. Er zeigt seinen Zeitgenossen spielend, was aus einem Dürerschen Ballenbaumschema noch herauszu-

holen ist, rückt das abgeleierte Augsburger Schema auf das ihm zukommende Maß zurück, ergötzt das Auge des noch halb gotischen Menschen mit dem prächtigsten kleinteiligen Gequirl von Blattwerk und Dornengeranke. Er führt den deutschen Bürger die Waldzäune entlang an die Stätten vergnügter Beschaulichkeit, in Meierhöfe und Obstgärten, unvermerkt auch ins «wilde romantische Land». Er war der gegebene Illustrator des tiefsinnig-allegorisierenden Buches, das auch in dieser Zeit des grüblerischen Sinnens reißenden Absatz fand[1].

Und Weiditz verausgabte sich nicht in diesem einzigartigen Werke. Die vielen Aufträge des zweiten und dritten Jahrhunderts ermüdeten nicht den klugen Arbeiter, der aus seiner besten Zeit ein Falkenauge sich zu bewahren verstand für die Feinheiten der Linie. In einem seiner letzten Werke, in Brunsfeld «Herbarum vivae icones», gibt er in hunderten von Pflanzenzeichnungen ein Kompendium germanischer Linienempfindung, einen Schatz intimster Beobachtung, wie sie einem romanischen Auge noch immer versagt bleibt. Es sind keine Bäume darunter; allein, nur der mochte für das Gewächs der Erde so viel Liebe aufbringen, der schon im «Petrarca» alle Kräuterstengel und Blumenkelche mit der Hingebung eines Naturschwärmers nachzog.

Es geht nicht an, über Weiditzs Baumzeichnung zu reden, ohne zu seinem Biographen und — Entdecker Röttinger[2] Stellung zu nehmen, umsomehr, als dieser in seinen genauen Untersuchungen sich wesentlich auf Weiditzs Landschaftsdarstellungen, im besonderen auf die Baumzeichnungen, stützt. Und zwar muß von vornherein ein Widerspruch in Röttingers Ausführungen festgestellt werden. Wiederholt beruft er sich auf den Baumschlag,

---

[1] Vgl. die unzähligen Frankfurter (Egenolphschen) Ausgaben; und die Holzstöcke aus dem Petrarca fanden wahllos Aufnahme in alle möglichen Bücher, so in die verschiedenen Cicero Ausgaben, den Polydorus Virgilius der Steynerschen Offizin usw.

[2] Röttinger, «Hans Weiditz, der Petrarkameister». Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 50. Straßburg. 1903.

der für ihn so charakteristisch sein soll, «daß es kaum mehr anderer Beweise bedarf», um ihm ein Blatt sicher zuweisen zu können (S. 25); «die Behandlung des Baumschlags liefert die ausschlaggebenden Merkmale», . . . nach welchen sich die Arbeiten des die Jahre 1518/9 umfassenden Abschnittes von solchen der früheren und späteren scheiden.» Andererseits aber äußert er sich über Weiditzs landschaftliche Veranlagung abfällig: «er nahm die Vorbilder seiner Landschaft, ohne sie durch Verarbeitung sich anzueignen, aus den Quellen, die ihm eben zunächst lagen», sieht Anzeichen eines Verfalles im dritten Jahrzehnt und will zuletzt festgestellt haben, daß «trotz der gefälligen Hintergründe des Petrarcabuches das Verhältnis Weiditzs zur Landschaft nur ein loses war».

Hierin liegt ein folgenschwerer doppelter Fehler. Aus der Empfänglichkeit Weiditzs für fremde Schemata will R. seine Baumzeichnung erklären, kann aber nicht umhin, die einzigartige Baumzeichnung des Petrarca als etwas ganz für sich dastehendes genau zu beschreiben. Andererseits verschließt er sich konsequent der Würdigung seines «Kräuterbuches», welches ihn doch in seinen Konstruktionen zumindest hätte stutzig machen müssen. Dörnhöffer[1] meinte, den Hauptfehler des Röttingerschen Buches in der falschen Anlehnung an Schäufelein und Dürer suchen zu müssen und schlug dafür Burgkmair und Breu vor. So erwünscht auch die Berichtigung war, es scheint doch, daß damit nur ein Irrtum den andern ablösen würde. Man müßte doch wohl m. E. den Einflüssen auf Weiditzs Werdegang in dessen Beurteilung nicht die führende Rolle überlassen, sondern mit der Tatsache einer Individualität rechnen, die sich ihre urwüchsige Kraft durch die mannigfachen Anregungen nicht hat verbiegen lassen. Sonst wird man dem merkwürdigen Phänomen der Petrarcaillustrationen ratlos gegenüber stehen, das überdies — wie gesagt — eine allzu kräftige Stütze in dem Kräuterbuch bekommt, als daß sie gerechterweise übersehen werden dürfte.

Ob sich Weiditz wirklich an der Illustration für den Kaiser Maximilian mit dem Blatte 25 des «Theuerdank» beteiligen durfte, — und diesem Umstand der Mangel an Notizen in Augsburger Urkunden zuzuschreiben ist, wird schwer zu entscheiden sein.

[1] Dörnhöffer, Kunstgeschichtliche Anzeigen, 1904.

Argumente, die Röttinger dafür ins Treffen führt, sind nicht zwingend genug. «Fast unvermittelt schließen an große, durch gekerbte Umrißlinien zusammengefaßte Baumpartien Zweige und Aestchen an, an denen jedes einzelne Blatt durch ein Häkchen oder ein Ringelchen angedeutet wird. Dieses schroffe Nebeneinander zweier sich diametral gegenüberstehender Manieren», — hält Röttinger für das charakteristiche Merkmal Weiditzscher Baumzeichnung, wie es noch näher zu präzisieren sein wird. Allein es tritt hier kaum so scharf hervor und läßt sich überdies, wie Dörnhöffer bemerkt, auch bei manchem andern Blatt des «Theuerdank» beobachten.

Richtiger schon dürfte die Bemerkung sein, daß von der Uebung Leonhard Becks, die Kronen seiner Laubbäume in Halbmonde zu zerlegen, gewisse Partien der Blättermassen Weiditzs leicht beeinflußt sind. Dieser Einfluß Becks[1] hörte damit nicht auf, (wie denn überhaupt Weiditz andere auf sich recht oft hat einwirken lassen), man kann ihn wiederfinden in dem späteren Prinzip, «die Form des Baumes von innen heraus durch Uebereinandersetzen für sich selbständiger Laubpartien auszubauen . . . . die meist als ellipsoide Bildungen gedacht sind», (S. 33) das wörtlich auf das Schema der «Oesterreichischen Heiligen» paßt[2]!

Die Zuweisung eines Werkes, das Röttinger zu ungemein präzisen Beschreibungen und Unterscheidungen in der Baumzeichnung Weiditzs verleitete, des Apuleius «Fabel vom goldenen Esel», ist nach der umständlichen Widerlegung Dörnhöffers kaum mehr aufrecht zu erhalten. Es ist direkt schade um die viele Mühe, die für die zweifellos richtige Schlußfolgerung eines weitgehenden Einflusses Schäufeleins auf Weiditz verwendet wurde.

In die letzten Jahre des zweiten Jahrzehnts fällt die Bekanntschaft mit Dürerschen Werken. «Wie mit tausend Wurzeln

---

[1] Auf die beglaubigte Verwandtschaft der Familien Weiditz und Beck (vgl. Röttinger) sei hier wenigstens hingewiesen.

[2] Röttinger, der diese treffende Beschreibung gab, will sonderbarerweise noch im «Apuleius» die letzten unzweifelhaften Spuren des Vorbildes Becks sehen (S. 37).

hat er aus Dürer Nahrung auszusaugen verstanden» (Dörnhöffer). Auf Grund der Unterschiede in beiden Teilen des «Petrarca» kann angenommen werden, daß der entscheidende Einfluß Dürers etwa in das Jahr 1518 zwischen ihre Ausarbeitung fällt. Man findet hier bereits ein festes System ausgebildet, wo mehreren Arten der Baumzeichnung ständige Funktionen zugewiesen werden. Das Dürersche Ballenbaumschema muß sich einer assimilierenden Rezeption unterziehen, ebenso wie das Schäufeleinsche; jeden Augenblick ist der Zeichner bereit, aus seiner individuellsten Art in eines der Schemata überzugehen.

Röttinger versucht in einer peinlich sorgfältigen Analyse «die individualisierende» Manier streng von der «schematisierenden» zu scheiden, in der er zwei Typen wiederfindet, die ungefähr den eben angeführten Schematen entsprechen. Nach zwei Richtungen hin bleibt dies zu ergänzen: einerseits, daß das zweite Schema sich durch aufwärts gerichtete Häkchen-Schraffierung vom ersten unterscheidet, was die im habitus wesentlich anders erscheinen läßt, sodann aber, was damit zusammenhängt, daß die Grenzen zwischen beiden flüssig sind, daß eines ins andere leicht und oft übergeht, wie denn bekanntlich das Schäufeleinsche Schema aus dem Dürerschen sich entwickelte.

Auch das «individualisierende» Gekritzel verkennt Röttinger, wenn er die Ringelchen als Blätter auffaßt; es ist eben nichts anderes, als ein flottes Auskunftsmittel des geborenen Graphikers, das auch jeden Augenblick bereit ist, in allzu großer Häufung sich in eine weiße Fläche aufzulösen, und so in die Kategorie des Ballenbaumes überzugehen.

Doch genug über die Schemata. Es ist Zeit, auf Weiditzs eigenste Schöpfung einzugehen, auf die Art, wie er den Einzelbaum auffaßt und darstellt.

Die Beschauung Dürerscher Werke befreite in Weiditz seine innerste Triebfeder, die geheime Gier seines Auges, jedes sehbare Detail in klarer Prägung wiederzugeben, den ewigen Ehrgeiz des damaligen Schwarzweißkünstlers (die Donaukunst steht ganz abseits). Es hieß nicht das Verschwindende

anzudeuten, sondern das Vorstellbare zu umreißen. Es ist die nordische Fähigkeit, ein Korrelat der Wirklichkeit zu geben, mit ihr als dem Gegebenen zu rechnen und sich in heißem Bemühen mit ihr auseinanderzusetzen. Was solche Naturen reizt, ist nicht die inbrünstig-romanische Flucht ins Uebernatürliche, sondern gerade das intime Eindringen in das Sein.

Bekannt ist Erasmus Lobpreisung Dürers, daß er Flammen und Blitze darzustellen vermochte[1]. Das war es eben, was Weiditz in Dürer den besten Lehrer erblicken lassen mochte.

Dornenhecken und Aehrenfelder, dann Straußfedern und Schaffelle, Quasten und Bänder — alles, was in der kleinteiligen vielgliedrigen Form sich einer Darstellung zu entziehen versucht, und gleichzeitig dazu unwiderstehlich verführt, alles Rieselnde und Quirlende zieht ihn an — er schreckt vor nichts zurück: knospende Zweige, Bienenschwärme, ja Regen und — Sonnenstrahlen – sie entfachen in ihm ungeahnte Kräfte, und latente Harmonien werden in ihm dabei wach. Die Landschaften, die er entwirft, stehen unter dem Banne dieser Veranlagung; es sind keine Naturausschnitte, wie sie etwa die «Landschafter» der Donaulande zu geben verstanden, es sind wundersam zusammengefügte Einzelheiten, an denen ein damaliges Auge sein Ergötzen fand, sind verschwiegene Winkel, wo märchenhaft alle Elemente sich zu einem lustigen Durcheinander verweben, der Baum aber mit seinem Stamm und dem wirren Gemisch von Zweigen und Blättern die Dominante gibt.

Bekannt sind die beiden Titelblätter des zweiten Teiles das «Petrarca». Ihre vielgestaltige Zusammensetzung weicht jeder Beschreibung aus, die doch nur ein zeitliches Nacheinander vermitteln könnte von einem Bild, dessen Sinn im Nebeneinander in-

[1] Im Wortlaut angeführt in R. Vischers: «Dürer».

ander steckt. Daß die Bäume mit ihrem bloßgelegten Knochengerüste darin gleichsam die Achsen der Oszillation bilden, ist offenbar.

Der Baum mußte nämlich einem so gearteten Gemüt, wie Weiditz es war, mehr zu sagen haben, als irgend einem andern.

Gestellt vor die Aufgabe: einen Garten darzustellen, streift er unverzagt alle angelernten Schemata ab und entfaltet die teppichartige Pracht eines «lustigenn wurtzgartenns» (I, 74 v.), wo kein Blatt fehlt und Menschen, Terrain, Stämme, Laub und Kräuter ein hundertfach verzahntes Gefüge bilden. Wenn man dazu den harmlos spintisierenden Text liest:

«Freud: Ich hab überfluß mit den haymlichen lustgärten Tiberii und den heymlichen Gang Capree usw.»

so wird es klar, wie dieser eigenartigen Aufgabe nicht anders, als durch diese geistvolle Verarbeitung der Wirklichkeiten zum Phantastischen beizukommen war.

Im Bild II, 2 v. tritt neben einen grotesk dicken Stamm ein hoch aufgeschossener Jüngling, dessen Dünne in den zarten Baumstämmen daneben, und den schlanken Hälsen der Kraniche wundersam miterklingt. Ein anderesmal (II, 4) guckt aus einem verwitterten hohlen Stamm ein Menschenkopf mit der suggestiven Kraft eines Erlebnisses, ja Weiditz wagt es, ein regelrechtes Bäumchen mit drei allegorischen Gegenständen aus der Brust eines Mannes wachsen zu lassen, der es mit einer Säge abzuschneiden sich bemüht. «Von der Zwietracht des irrigen und zweifelhaften Gemüts» betitelt sich dies Kapitel II, 89.

Allein das war für den Festgebrauch. Für den Obstgarten und den Meierhof, für einen Gartenweg und Waldsaum verfügt Weiditz über eine Oekonomie der Mittel, in der das Geheimnis seiner Wirkungen steckt.

Zwei Weiden überschneiden das Strohdach einer Hütte (II, 71), so daß man sich plötzlich in ein Dorfgehege versetzt fühlt; Liebespaare ergehen sich in einer lauschigen Waldlichtung (II, 7), die einen frischen Duft auszuströmen scheint; ein Mönch verrichtet über einer Leiche ein Totengebet zwischen dünnstämmigen Palmen, die von Sonnenglut weißgebrannt scheinen, — usw.

Weiditz ist sich eben über die Wirkungen klar, die durch Kontraste zu erzielen sind und nutzt sie klug aus,

> er setzt helle Stämme gegen dunkles Laub oder Erdreich ab, läßt einmal Laubballen schneeweiß vom Walddunkel abprallen (II, 31 v.), ein anderes Mal steckt er damit den Vordergrund eines Weges ab, dessen Hintergrund durch dunkles Gesträuch begrenzt, eine luftige Ferne ahnen läßt (II, 39).

Er wendet oft den Strich, setzt mal mit der Modellierung ganz aus, um wieder mit voller Wucht alles Detail bis zur peinlichsten Genauigkeit auszukosten, greift unbedenklich nach allen Baumschematen, die ihm jemals vor die Augen kamen, zieht virtuos alle Register, und in dieser souveränen Beherrschung aller Mittel wirkt er kein einziges Mal ermüdend, bleibt immer frisch und überraschend.

> Da nun diese Kraft kurz vor dem Jahre 1520 bei Weiditz sich einstellte, als er in den gerade damals gezeichneten Illustrationen zu den Gebetbüchern: Devotissimae meditationes, Sanctorum icones, Novi testamenti historia effegiata (alle später nachgedruckt bei Egenolff, Frankfurt 1555), den deutlichen Einfluß von Dürer zeigt, ist es naheliegend, dem Altmeister einen Verdienst hierin zuzuschreiben, wie es Röttinger eben tat.

Die Anlehnungen darin an Dürer sind ja offenbar, allein die Abweichungen auch zu weitgehend, als daß von einer Nachahmung gesprochen werden könnte. Man stelle etwa die sklavische Art eines Schäufeleinschen «Speculum passionis» mit diesen Zyklen zusammen, die in Dürers «Kleiner Passion» ihr Vorbild haben. Nicht nur die prachtvollen Blattumrahmungen, vor allem die rieselnde, prickelnde Strichführung bleibt ganz Weiditzs Eigentum.

> Die wahrhaft muntere Baumzeichnung, wie sie etwa in einer «Heimsuchung Mariae» (S. Icones, 7), in der hl. Helena, S. 37, die Bühne belebt, die prächtigen Ausblicke bei den hh. Johannes (12 v.), Petrus (13), Franz (23), Christoph (30 v.), die sehnenartigen Stämme in der Ver-

suchung Christi (Dev. meditationes) etc. etc., sie hängen tief mit Weiditzs Wesen zusammen. Auch, wo er Dürers beliebtes Motiv eines dicken Stammes anbringt, wie bei der hl. Anna Selbdritt (Nov. Testam., S. 200), oder bei der «Kindheit Christi» (S. 201), da nimmt er ihm die Dürersche Funktion einer Stütze und begnügt sich mit der einer kuriosen Erscheinung[1].

Es dürfen zwei köstliche Bilder der «Hipsch Tragedia von Calixtus und Melibia» (H. Steiner, 1522) nicht unerwähnt bleiben: ein Liebespaar in einem einzigartigen profanen Gegenstück des «beschlossenen Garten Mariae» und ein stiller Garten mit vielen knorrigen Baumstämmen.

In den späteren Landschaftsdarstellungen Weiditzs sucht Röttinger Zeichen des Verfalls festzustellen und will diesen sowohl in der vereinfachten Schraffierung der Bäume, als auch im «überaus häufigen Vorkommen vollständig blattloser Bäume» sehen. Mit ebensoviel Berechtigung könnte man von beiden Merkmalen behaupten, daß sie von einer Erstarkung und Zähigkeit des Gemüts zeugen. Der Verfall in der Baumzeichnung pflegt sich, im Gegenteil, durch allzu üppige, salopp behandelte, Vegetation kundzugeben (vgl. Schäufelein der Spätzeit).

Cicero «Die Offizien», das sei zugegeben, stehen weit hinter dem Petrarcabuch zurück, allein die Veränderungen, die sich hierin feststellen lassen, gehen meistenteils auf kühne Abbreviationen der ausgebildeten Schemata aus. Es ist, als würde Weiditz Versuche anstellen, ob der Baum als Kompositionseinheit sich nicht auf seine einfachsten Elemente zurückführen ließe. In der Entwicklung der Dürerschen Baumzeichnung wäre dafür eine Analogie zu suchen.

Indessen sollte diesen Versuchen keine Entwicklung beschieden sein.

---

[1] Da diese Gebetbücher oft mit den Behamschen Bibelbildern (als in derselben Offizin erschienen) gebunden vorkommen, mag auf den Vergleich hingewiesen sein, der den ganzen Abstand einer deutschen Baumzeichnung von einer italienisierenden ermessen läßt. Andererseits aber: um wieviel klarer, geordneter wirkt Beham in dieser Zusammenstellung.

Weiditz bekam in Straßburg andere Aufträge, die seinem Landschaftssinn keinen Spielraum boten. Ab und zu schmuggelt er in eine Titeleinfassung reizende Bäume ein, die verraten, daß unter der Asche Funken alter Glut glimmen, so im «Dioskorides».

Die große Liebe seiner Jugendjahre, die Leidenschaft zur Pflanzenwelt, sollte ihre Erfüllung in einem anderen, einem der spätesten Werke finden, das, wie zum Triumph, als einziges von ihm illustriertes Buch seinen vollen Namen trägt[1].

Das Kräuterbuch Otto v. Brunfels «Herbarum vivae icones» (Straßburg, Schott, 1530—6) gehört eigentlich nur iure caduco in diesen Zusammenhang; es sei gestattet, den ihm gebührenden Platz ihm einzuräumen. Weiditzs feiner Sinn für das Vegetabile zeigt sich hier in seiner ganzen Entfaltung. Ein überaus liebevolles Eindringen in die überraschendsten Wendungen und Biegungen des Gewächses wird getragen von einem virtuosen Linienstil, von einem intimen Schwelgen in den Rhythmen und Caesuren der Linien. Straffe Stengel in der sonoren Parallellität der Begrenzungslinien bilden die Achse der mannigfachen, um sie gruppierten, Zweigkurven und Blattlappen; bald knorrige Knoten, bald dumpf verworrenes Geknäuel der Wurzelstränge bilden die Unterlage des emporschießenden Gewächses, welches durch kleinteilige, minutiös behandelte, meist spitz zulaufende Blüten gekrönt wird. Mit demselben Verständnis für das Organische, ist fast jede Pflanze (unter 200) gezeichnet, jede ein richtiges Kunstwerk. Das Niveau des «kleinen Rasenstückes» und der «Akeleiblüte» ist hier zumindest erreicht; in der Graphik aber beansprucht diese Vollkommenheit einen besonderen Ehrenplatz.

[1] Und zur Identifizierung seiner Persönlichkeit mit dem Petrarcameister geführt hat. Leider würdigt es Röttinger lange nicht genug.

Kapitel III.

STRASSBURG UND BASEL.

Die große Gelehrsamkeit in der Südwestecke Deutschlands, in den Wirkungsstätten eines Wimpheling und Gailers von Kaisersberg, ließ offenbar landschaftliche Darstellungen nicht recht in Gang kommen. Straßburg bildete ja im XV. Jahrhundert eine eigentümliche Landschaftszeichnung aus, die sich jedoch von vornherein einer Beobachtung verschloß und auf rein dekorativ-kalligraphische Wirkungen ausging. Basel beherbergte kurze Zeit ein landschaftliches Genie, das in der Baumzeichnung bahnbrechend war. — Aber wie dem ersten kein Fortschritt im Bannkreise derselben Schemata gelingen konnte, so blieb für das andere jene Erscheinung eben nur eine Ausnahme. Die Holzschnittätigkeit ist gerade in dieser Zeit in beiden Zentren eine überaus rege; ja, teilweise übernehmen sie die Führung in Deutschland, aber was immer in landschaftlicher Beziehung hier als Fortschritt gedeutet werden könnte, muß auf auswärtige Vorbilder zurückgeführt werden. In Straßburg ist es die frische Auffassung der Dürerschen Bäume, die durch das Medium Wechtlins und Baldung Griens eine neue Baumzeichnung aufkommen läßt, in Basel teils der bis hier dringende Wellenschlag der Augsburger Illustratoren, teils italienische Einwirkungen, die sich dann in Holbein zu einem festen System vereinigen. Allein

der Mangel einer bodenständigen Einstellung auf landschaftliche Werte bewirkte, daß auch diese mächtigen Erscheinungen keine eigene Auffassung hervorzubringen vermochten.

Grüningers Offizin hatte sich bekanntlich früh Baumschemata zurechtgelegt, die den gelehrten Herrn besonders fein vorkommen mochten, so daß er es wagen durfte, die herrlichen Bäume des Basler Narrenschiffs durch seine steifen kinderspielzeugähnlichen Paradebäumchen zu ersetzen. Die nächsten Jahre des XVI. Jahrhunderts brachten Abwechslung nur noch in dieser Richtung.

Man gestaltete den Baum immer reicher, immer prunkvoller, und ließ sich auf keinerlei Konzessionen mit den neumodischen Abkürzungen ein. Ein Prachtwerk, der «Virgil» (Grüninger, 1502), dessen Herausgabe der Basler Brandt besorgte, ist die Glanzleistung dieses konservativen Stils.

Wenn Kristeller[1] von diesem Buch sagt, daß «die Landschaft darin mit ganz besonderer Sorgfalt und Liebe behandelt wird, daß «scheinbar von keiner anderen Holzschneideschule ein solcher Wert auf die landschaftlichen Gründe gelegt worden ist, wie von den Straßburgern» so ist das wohl nur im genannten Sinn zu verstehen. Allerdings hat sich in dieses Buch ein Blatt eingeschlichen (S. 156 v)[2], das in jeder Beziehung aus dem Gesamtcharakter herausfällt und durch Bäume belebt ist, die in ihrer gelockerten Gruppierung der Kronen um krumme Stämmchen auf auswärtige Herkunft hinweisen.

Und so wie der «Virgil», sind alle diese Klassiker-Ausgaben ausgestattet worden:

der «Terenz» (1503), «Caesar» (1507), «Livius» (1507). Wenn auch das Plenarium (1510) sich schon mit den neuen runden Fernbäumen abzufinden versteht, so weist die Routine, mit der alles darin ausgeführt wird, darauf, daß auch diese nur entliehen sind.

Im ersten Jahrzehnt drangen in diesen Gelehrtenwinkel neue Strömungen. Urs Graf gab hier schon 1506 (bei Knobloch)

---

[1] Kristeller. «Straßburger Buchillustration». S. 27.
[2] Abgebildet bei Muther: «Deutsche Buchillustration usw.», Nr. 142.

seine Passion heraus, Wechtlin 1503 sein «Leben Jesu», auch war der Verkehr mit Augsburg (Weiditz war ein Straßburger und kam nach Straßburg zurück) zu rege, als daß die dort eingebürgerten Baumschemata nicht auch hier Einlaß finden sollten.

Man druckte ja noch immer die unverbrauchten alten Holzstöcke aus Sparsamkeit ab, und bis tief ins XVI. Jahrhundert ziehen sich diese wunderlich anachronistischen Gebilde hin, doch ab und zu entschloß sich der rührige Grüninger zu einem modernen Titelholzschnitt, wie ihn etwa das «Irrig Schafe» (1514) trägt, mit regelrechter Waldkulisse, gebildet aus knorrigen Baumstämmen und einem Baumschlag in Augsburger Manier.

Die «Emeis» (1516) hat sogar auf S. 16 v einen hohen Baum, der deutlich eine moderne Schulung verrät; der Titelholzschnitt weist auf Schäufeleinsche Kreise. Doch sie blieben Ausnahme und «mit den 20er Jahren hat die Entwicklung des lokalen Straßburger Stils ihren Abschluß erreicht» (Kristeller).

Hans W e c h t l i n muß seinen Straßburgern wie ein Umstürzler vorgekommen sein. Das Dürersche Baumschema in seiner berückenden Schönheit verpflanzte er nach dem Elsaß und machte die Leute empfänglicher für die gewaltigen Schöpfungen Baldungs, die zwar über Dürer hinausführen, aber ihn als Voraussetzung haben. Daraus, daß Wechtlin sich so eng an seinen Meister anschloß, ist man versucht, zu folgern, daß er ihm Schritt für Schritt folgte[1].

Gerade aber in seinem ersten sicheren Werk, dem «Leben Jesu» (Knobloch, 1508) wendet er harmlose, gezackt umrissene, horizontal schraffierte Kugelbäume an[2], und erst die reichen Baumgruppen der Helldunkelschnitte aus der

[1] Röttingers «Hans Wechtlin» a. a. O.

[2] Wenn P. 60 ein Titelblatt des Johannes de Gerson «Opera» (s. a.) wirklich Wechtlin angehört — die Rückseite trägt eine Titelumrahmung — so wäre darin Dürers Einfluß allerdings unverkennbar. (H. Th. Bossert hält es — nach mündlicher Mitteilung — für «Dürer».) In Basel durfte noch im Jahre 1518 die Gestalt des Pilgers aus diesem Titelblatt mit Bäumen, wie man sie vor 30 Jahren zeichnete, erscheinen!

späteren Zeit folgen dem Schema des jungen Dürer. Ein eifriger Doppelgänger hätte es doch gewiß nicht versäumt, den neuen Typus brühwarm seinen Landsleuten aufzutischen.

Wechtlin scheint eben einen großen Eindruck von Dürers Jugendholzschnitten bekommen zu haben, früh genug, um sie in sich aufzunehmen, doch zu spät, um sie in eigene Sprache zu übersetzen. So verlockend nun auch Röttingers Hypothese von der Parallelität der Wege beider sein mag, — wird man sich doch nach einem andern Namen umsehen müssen.

Seine Clair-obscurs haben gewiß einen großen Reiz durch ihren kräftigen Ton mit weißer Höhung, aber so reich auch die landschaftlichen Hintergründe dieser Mythologien oder Heiligen erscheinen wollen, so sehr sie in jedem Detail auf Dürer zurückgehen, sind sie doch unecht, haben in jedem Stück die elementare Wucht ihres Ursprungs eingebüßt.

Die Dürerschen Bäume der «Apokalypse» und der «großen Passion» müssen es sich gefallen lassen, hübsch zur Folie zusammengerückt, einer mythologischen Szene Resonanz zu geben (B. 9), manchmal von zwei dicken Stämmen eingerahmt, (B. 8) ja, zuweilen durch große Straußfedern eines Ritters (B. 10) um ihre Wirkung gebracht zu werden.

Kurz mögen noch Wechtlins berühmte Titeleinfassungen erwähnt werden, deren «knorriges Astwerk von Wein umrankt», mit Früchten beladen, von allerlei Putten und Getier umgeben, so recht dem Geschmack eines Deutschen des angehenden XVI. Jahrhunderts munden mochten. Doch hierin blieb Straßburg hinter dem nahen Basel zurück, wo ein Urs Graf und Holbein Unvergleichliches geschaffen haben.

Urs Graf muß in seinen Anfängen mit Wechtlin assoziiert gewesen sein, wenn dieser nicht nur in seine «Passion» (Knobloch, 1506) ein Blatt hineinzeichnen durfte, sondern auch zwei Jahre später beide zusammen ein «Leben Christi» mit Schnitten versahen. Und wenn vermutlich der Schweizer dem Gefährten Dürers die Einweihung in dessen Baumschemata zu verdanken hatte, so wird er ihm andererseits die Uebung im ornamentalen

Zeichnen vermittelt haben, das in Basel seinen Sitz hatte. Denn so unselbständig und unbeholfen Grafs Bäume in seinen dünn gesäten Landschaftsdarstellungen sind, so kräftig und urwüchsig verwendet er das Element des Baumes für ornamentale Zwecke. Es ist direkt auffallend, wie sehr er der Baumdarstellung aus dem Wege ging.

Wenn er schon in den vielen Bildern der «Postilla Guillermi» (Petri, 1515) ihres kleinen Formates wegen sich nur auf das Notwendigste beschränkte, so muß es im «Leben des hl. Batten» (Petri, 1511) und noch mehr im «Heiligenleben» (Knobloch, 1521) als Mangel empfunden werden, da ja seit 50 Jahren dieses Werk die beste Gelegenheit zu einer Baumzeichnung bot. Und wenn er sie auch anbringt, wie etwa im Roman «Valentinus und Orsus» (1521) dann gehen sie nicht über den allgemeinen Durchschnitt hinaus.

Doch für die dekorative Verwendung weiß dieser fruchtbare Künstler aus dem Baum mehr als jeder Andere herauszuholen. Er versteht es, eine Titelumrahmung in vielen Kombinationen von Stamm, Wurzeln und Früchten abzuwandeln und eine Monstranz aus einem regelrechten Baume mit Wurzelwerk und ineinander gefügten Laubranken aufzubauen.

«Was daran besonders anzieht, das ist außer dem leichten, harmonischen Aufbau des Ganzen und der virtuosen Behandlung des Pflanzlichen, der Umstand, daß, trotz aller symmetrischen Anlage, keine der beiden Seiten sich völlig mit der andern deckt, sondern, daß jede, unbeeinflußt von der andern, ihr eigenes Ast- und Blattwerk hervorbringt, wodurch dem aufmerksamen Beobachter stets neue, reizvolle Gestaltungen sich erschließen» (Major)[1].

Man muß mit dem ganz anders gearteten Wesen dieses Künstlers rechnen, der im «Tod und die Landsknechte» (1524) einen herrlich modellierten dürren Baumstamm in die Mitte stellte und aus dem knorrigen Astwerk ein Gerippe herunter-

[8] Major: «Urs Graf». Studien zu deutschen Kunstgeschichte. Heft 77. Straßburg 1907, S. 108 und Abb. Taf. XXI.

lugen ließ. In der eindringlichen Vereinfachung des Baummotivs klingt eine Seite an, die an Holbein erinnert.

Holbein hat der deutschen Landschaftsgraphik keine neuen Säfte zugeführt, allein in diesen Betrachtungen darf er nicht fehlen, weil er durch seinen übersichtlichen Vortrag des Geschehens auch Bäume — wenn er sie ausnahmsweise zeichnete — in einer sonst unbekannt klaren und anschaulichen Weise ins Bild hineinsetzt, die ihm einen besonderen Rang sichert. Wieviel davon auf transalpinen Einfluß zu setzen wäre, mag dahingestellt sein. In seinen berühmten Folgen des «Totentanzes» und des «Alten Testaments», wo alles auf den knappsten Ausdruck zugespitzt ist, finden sich einige Baumdarstellungen, die, wie gewisse Akkorde, die Bildharmonie bestimmen.

Ob es ein belaubter Baum ist (Totentanz, Altmann, F. 4 v., (A. Test., Elias, G. 2) oder reine Baumstämme (Paradiesdarstellungen), ja, sogar ein wirrer Komplex (Adam und Eva bei der Arbeit), immer sind die Rechnungen der Linie und des Tons so übersichtlich, daß man auch diese wenigen Exemplare nicht missen möchte. Und im «Jonas vor Ninive» (A. Test., M. 2) breitet ein dicker Stamm ein zartes Aestchen über den unten angelehnten Heiligen — mit einer klagenden Gebärde, die an Ausdruck bei Dürer kaum Tieferes findet.

—

Hans Baldung Grien

griff jenes Motiv der Dürerschen Baumzeichnung auf, das der reife Meister zu seinem Haupttypus erwählte: den gewaltigen dicken Baumstamm. — Baldung erfaßte es in seiner ganzen Wucht und holte daraus Werte, die Dürer kaum bekannt waren. Die Monumentalität der Erscheinung steigerte er bis zum Aeußersten und stattete sie obendrein mit jener grausigen Pracht aus, welche schon sein eigenstes Gut war, oder doch vielleicht ihren Sitz am Oberrhein hatte, wo ein Isenheimer Altar ent-

stand. In dieser Betonung der Masse eines Baumes in Verbindung mit seiner Dämonie lag die höchste Vollendung nach einer Richtung hin, lagen auch Keime einer Entwicklung, die unabsehbare Ausblicke eröffnete, indem sie einer «barocken» Landschaftszeichnung die Wege ebnete, einem deutschen Barock, der Fleisch vom deutschen Fleisch sein konnte, genährt aus dem Mark der deutschen Eiche und aus den Rätseln ihres Rauschens.

Allein, kaum erklungen, sollte diese Tonfolge bald wieder verstummen. Im anderen Sinn kam sie wieder nach dreieinhalb Jahrhunderten beim «Schweigen im Walde» eines andern Großen vom Oberrhein.

Baldungs Sinn war von Anfang an auf die große Vereinfachung gerichtet, die vom Detail nicht der Bequemlichkeit wegen absieht, sondern um die Wucht der Linie wirken zu lassen.

In der Gestaltung des Fernbaumes verzichtet er auf eigene Erfindung, lehnt sich an schwäbische Schemata an, modelliert ihn tonig, mit Aussparen weißer Flächen am schwungvoll gekerbten Rand der Baumkrone.

Sein «Hortulus animae» (Straßburg, Flach, 1511) zeigt diesen Typus, und, in vorsichtiger Anwendung, wie tastend, den dicken Baumstamm (hhl. Johannes, Petrus, beim Hieronymus sogar zwei). Ebenso, nur in größerem Format, in der «Auslegung der zehn Gebote» (Straßburg, Grüninger, 1516), deren zehntes Bild, die Liebesszene, in der Ausnützung des dunklen Tones als Folie für die hellen Gestalten, schon den Baldung der Helldunkelschnitte ankündigt.

In diesen liegt seine Stärke. «Hymni de tempore et de sanctis» (Knobloch, 1516) haben im Titelblatt einen hl. Johannes unter einem Baum, der an Laubbehandlung zum schönsten dieser Gattung gehört.

Ueberhaupt eignete sich dieser eigenartige Künstler kaum für das Illustrieren von Büchern, seine Individualität verlangte

nach ganz persönlicher Betätigung. In Einzelblättern durfte er seiner Neigung nachgehen, dem Komponieren mit dicken Baumstämmen. Die einfachste Gelegenheit hierzu boten Darstellungen von Adam und Eva. Hierin verfügte er über das Vorbild Dürers.

B. 1 gibt noch die einfachste Lösung einer dunklen Waldfolie mit angedeuteten Bäumen, in der Mitte den Paradiesbaum. Ebenso B. 4 die Vertreibung aus dem Paradies. In B. 2 läßt er Adam eng an Eva rücken und diese in kontrastierender Bewegung des Leibes an einen dunklen Stamm lehnen, der so doppelt der Gestalt Relief und Wohlklang gibt. In B. 3 (1511) hält der Baum mit der Schlange das Gleichgewicht dem Elternpaar, und wird so zu einem Pol der Darstellung.

Diese Verwendung der Komponenten des Bildes zu Rahmen läßt in der Mitte eine Leere entstehen, die indessen in der Rechnung stand.

So rahmen zwei herrliche Baumindividuen, links ein Apfelbaum, rechts ein unbelaubter, moosbehängter Baum, die Darstellung eines «Sokrates und Xantippe» (B. 48, 1515) ein, und beleben mit ihren weit ausgreifenden Zweigen die obere Etage des Bildes, welches eines düstern Humors nicht entbehrt. So ist auch ein «büßender Hieronymus» (B. 7) zwischen zwei dicke Stämme fest eingespannt.

Nun aber begnügte sich der Künstler nicht mit dieser Funktion des Baumes als eines stummen Begleiters; er empfand tief das Grauen, das ein ragender Baumkoloß einem einsamen Wanderer einzuflößen imstande ist, und gab sich dem berückenden Zauber eines Baumstrunkes hin, der ja seit jeher die Volksphantasie zu grüblerischem Sinnen anregte.

Ein «hl. Hieronymus» (B. 35) bewohnt ein Tal, in dessen steile Hänge zwei Tannen in divergierenden Richtungen hineinragen; links winden sich dünne Bäume mit entblößtem Wurzelwerk. Man merkt das Funktionelle des zerstörenden Wildbachs und vermeint kalte Bergluft zu atmen. In den «Drei Hexen» (B. 44) lehnt die älteste an einen Baum-

stamm, der einen breiten, moosbehangenen Ast wie einen schützenden behaarten Arm über allen dreien ausstreckt.

Das Gruseln ist hier entschieden angestrebt und erreicht. In diesem Sinne gibt er dem hl. Christoph — welch kurioser Einfall! — in der Regel[1] einen entwurzelten Baum, dessen in die Höhe starrende Wurzelverknotungen die Einöde schaurig beherrschen.

Die «Hexenküche» (B. 55) greift auf die Anordnung nach den zwei Polen zurück, nur, daß dem jäh abgebrochenen Baumstumpf rechts ein aufschnellender Gischtstrahl zur Linken die Balance hält und so die Frauenleiber in Schauer einhüllt. Das Blatt existiert auch als Helldunkelschnitt, wie viele andre, und da übernehmen weiß aufflackernde Lichter die Steigerung des grandiosen Eindrucks nach dem Dämonischen hin.

Doch Baldung blieb dabei nicht stehen. Es drängte ihn nach immer größerer Häufung des Baumelements; nicht nur die Masse des Baumes, sondern die Masse der Bäume sollte mit ihrer eindringlichen Wucht in die Wagschale der Komposition geworfen werden.

So haben die unübertroffenen Pferdebilder (B. 56—58) im Hintergrunde einen Wald als Folie, aus dem sich nur leise die schattenhaften Baumstämme hervorwagen; nur große, einfach zusammengefaßte Laubgruppen überschneiden die Vertikalen. Wie eine Brandung bricht sich an dieser monumental behandelten Baummauer die überschäumende, dämonische Gier der ausstoßenden wilden Rosse.

Der Landschaft werden da Stimmungswerte zugemutet, die über die Empfindung des Zeitalters hinausführen. Und bei dem Stich «Eule auf der Mauer», mit dem dicken Baum und dem dichten Gesträuch dahinter, denkt man wohl nicht nur an Dürers «Melancholie», sondern auch an die landschaftliche Stimmungsmalerei des XVII. Jahrhunderts.

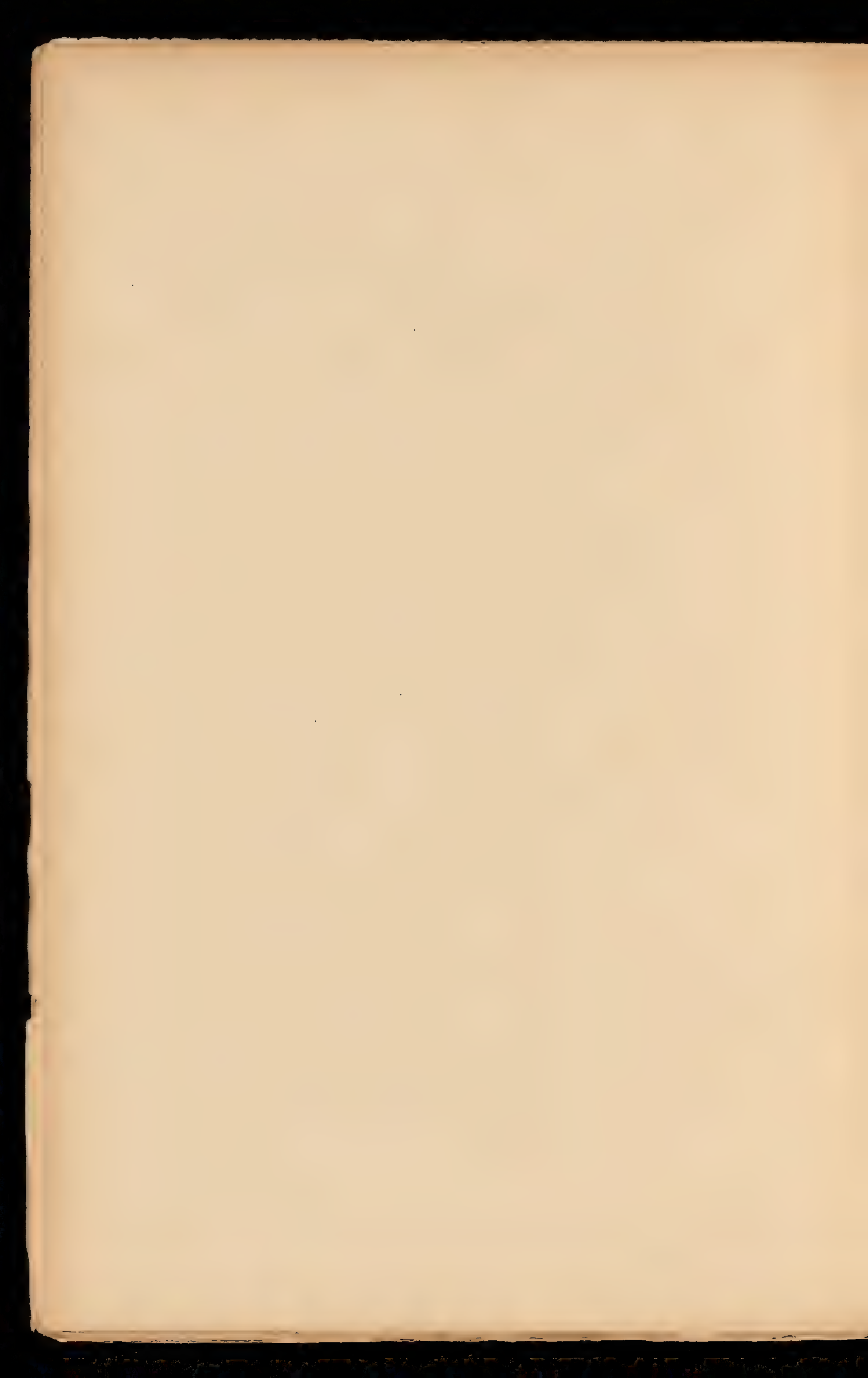
---

[1] Was schon Térey in seinen «Handzeichnungen H. B. Griens» bemerkte.

IV. TEIL.

DIE „LANDSCHAFTER“

« . . . Alles Schaffen aus dem Notwendigen heraus ist Leben und Mühe, die sich selbst verzehren, wie im Blühen das Vergehen schon herannaht . . . sogar eine simple Rose muß vom Morgen bis zum Abend tapfer dabei sein mit ihrem ganzen Korpus und hat zum Lohne das Welken. Dafür ist sie aber eine wahrhaftige Rose gewesen.» *Gottfried Keller.*



DIE EINLEITUNG: CRANACH.

Er war die Brücke zwischen dem wuchtigen Ernst der Franken und der lieblichen Beschaulichkeit der Landschafter vom Donaugebiet. Es ist eine glückliche Mischung einer sanguinischen Natur, die in jäher Wallung des Blutes jeder Befruchtung willig sich aussetzt, und widerstrebendste Elemente zu einem gefälligen Bilde zu vereinigen weiß.

Ein lernbegieriger Oberfranke, kommt er auf seiner Wanderschaft nach Wien [1] und saugt sich voll an der milden Schönheit des Voralpenlandes. Zurückgekehrt, fängt er an, vorsichtig seine Schätze auszuladen, merkt aber, daß die Zeit inzwischen neue landschaftliche Schlagworte (den dicken Stamm) aufbrachte, greift sie, wie so mancher andre, auf, stattet sie aber mit Zutaten aus, deren Kenntnis der Wanderer vor den Einheimischen voraus hatte und stellt also ein verändertes Ideal auf, das in dieser neuen Prägung wie eine letzte Erfüllung wirken mußte.

Was seine herrlichen, breitästigen Bäume so anziehend macht, das ist die geheime Liebe, mit der er sich ihnen ganz widmen konnte. Es ist nicht zu vergessen, daß der Brausekopf der dreißiger Jahre in seinen Vierzigern zu solider Hoftätigkeit angehalten wurde; in den Ausladungen der knorrigen

---

[1] Nach den Untersuchungen Dodgsons, Dörnhöffers u. a. bestehen darüber keine Zweifel mehr.

Aeste und der naiven Häutung der Motive mag man den letzten, sorglosen Ausbrüchen des «Landschafters» von ehemals nachgehen. Aber auch bei dem liebenswürdigen Hitzkopf kann man über seine Manier des Baumschlages kaum hinwegsehen, welche er skrupellos immer anwendet, nachdem er ihre sichere Wirkung einmal ausprobiert hat. Seine Bäume wirken zuweilen mit einem suggestiven Reichtum, der Dürer weit hinter sich läßt; doch sorgfältiger Prüfung auf die Einzelform hin können sie nicht standhalten.

Indessen, — es scheint, daß mit Dürers strenger Systematik einer zarten, flimmernden Baumkrone ohne den Hauch seines Genies überhaupt schwer beizukommen war. Sah man doch, wie Dürers Schema unter dem Griffel seiner Nachfolger jämmerlich erstarrte. Daß Cranach der fränkischen Baumzeichnung neue Säfte zuführte, indem er ihre Normen lockerte, daß er mit einer leichtfertigen Manier ihren Laubmassen beizukommen sich vermaß, bleibt gerade sein glücklicher Einfall. Es ist eine verlockende Hypothese, daß der Meister, dem an der Donau sich die Augen öffneten, den Landschaftern des Donaustils sich als Gebender erwies, indem er ihnen etwas von seinem hinreißenden «Sturm und Drang» vermittelte [1].

Die letzten Jahre haben bekanntlich Cranachs Werk um frühe Holzschnitte bereichert, welche seine ungeheuere bildnerische Potenz anzeigen.

Intensiv empfand er schon damals — übrigens ein Dreißiger! — das Stoffliche eines Baumstammes;

dafür mögen die Kreuzesstämme der beiden Kreuzigungen zeugen [2], die den «hl. Stephanus» rahmenden Stämme [3],

---

[1] Die schlagende Analogie dieses Ausdruckes, sowie die Vermutung dieses Einflusses näher bei H. Voss: «Ursprung des Donaustils» ausgeführt. (s. weiter unten).

[2] Eine, von 1502, publiziert von Friedländer, im Aufsatz des Jahrb. der preuß. Kunstslg. 1902.

[3] Publiziert von Dodgson im Jahrb. der preuß. Kunstslg. 1903.

oder auch der dicke Baum der Handzeichnung des Berliner Kupf. Kab.[1] «Der Baum ringt sich, schraubenförmig fast, empor, und seine Aeste streben mit Anstrengung fort vom mütterlichen Stamm. Merkwürdig tief sind die Lebenskräfte des organischen Wachsens in den vegetabilischen Formen empfunden» (Friedländer).

Man könnte nach diesem Anfang einen Dürer ebenbürtigen Geist vermuten. Doch es kam anders. In den nächsten Jahren ist es, als ob er seine Kräfte sammeln wollte, verschiedene Vorlagen aus der Zeichenmappe der Wanderjahre, — oder aus der Erinnerung — durcheinander mischte, Baumformen auf die Gefälligkeit ihrer Erscheinung hin prüfen wollte.

Er stellt mehrere Gattungen vom Bäumen in eine Reihe nebeneinander auf in der «Verehrung des Herzen Jesu» (L. 1)[2], ebenso in der «Versuchung des hl. Antonius» (L. 2), im «hl. Georg» (L. 5) usw., gibt ein regelrechtes Waldinnere in der Eberjagd (L. 17) mit einem echtgotischen Gitterwerk von dünnen Stämmen, aber seine ganze Fülle schüttet er in der «Hirschjagd» (L. 14) aus. Es sind hier runde, Dürersche Laubmassen, neben spitzen, eigentümlichen Ausläufern, Trauerbirken, Tannen, dürre Zweige, vorne ein Eichengebüsch, alles regellos durcheinander in buntem Wirrwarr.

Warum mutet dieser Reichtum ärmer an, als etwa die «Beweinung» in Dürers «Großer Passion»? Es wird wohl daran liegen, daß Cranach hier das weiträumige Tal der Donaugegend ohne jegliche Oekonomie mit einer Aufzählung der Baumspezies wiederzugeben sich erdreistete, und an der Unzulänglichkeit seiner Mittel scheiterte. Es gehörte schon Altdorfers duftige Strichführung dazu, einer solchen Ferne gerecht zu werden. —

Vereinzelt, wie schüchtern, läßt er einen dickstämmigen Baum in das Bild hineinspielen, meist nur als rahmende Kulisse.

---

[1] Im zit. Aufsatz von Friedländer.

[2] Lippmanns vorzügliche Publikation von Cranachs Holzschnitten und Kupferstichen erleichtert durch ihre chronologische Anlage die Uebersicht über den hier skizzierten Entwicklungsgang des Künstlers.

Der groteske Stamm, der in der «Versuchung des hl. Antonius» das Drama der Lüfte mit dem zerklüfteten Tal verbindet, ist — trotz seines gewichtigen Volumens noch kein Dickstamm im neuen Sinne. Er ist keine Achse und hat nichts zu stützen; sein Vorbild wäre in den frühen Holzschnitten Dürers zu finden, wenn auch ohne diese Massigkeit. Zögernd entsendet der Baum im «hl. Christoph» (L. 6), in der «Venus mit Amor» (L. 8), im «hl. Georg zu Pferde» (L. 19) sein halb belaubtes Gezweig ins Bild.

Im «Urteil des Paris» (L. 21, dat. 1508) stehen schon zwei Prachtexemplare im Bilde drin, rechts und links, eine Schaustellung sondergleichen. Die frohe, rotwangige Sinnlichkeit des kursächsischen Hofmalers, der klassizistische Frauenleiber in eine mythologische Szene zu setzen gezwungen ward, hält sich an Nebendingen schadlos, die er anziehend genug für den Betrachter auszustatten versteht.

Um diese Zeit auch legt er sich sein Schema des Baumschlages zurecht, ein Zusammennehmen der Laubmassen zu spitzen, dreieckigen Ausläufern — die übrigens ganz genau denen seiner gemalten Bilder entsprechen — um sich damit sein Lebenlang zu behelfen, Jahrzehnte hindurch [1].

Wie sich in dem Blatt der prachtvolle Helmbusch aus Straußfedern breitmacht, so läßt der Künstler den ganzen Vorgang in vielfach durchfurchtem Terrain, fast in einer Versenkung, verschwinden und entfaltet seine ganze Kunst oben, in den Baumkronen. In diesen kurzatmigen Laubballen, den dünnzugespitzen Blätterdreiecken, steckt eine eigene prachtliebende Gemütlichkeit.

Im Jahr 1509, dem produktivsten für Cranachs Griffelkunst, entschließt er sich zur Verwendung des dicken Stammes im Dürerschen Sinne. Er stellt ihn in die Mitte, schneidet ihn

---

[1] Vgl. J. Beth: «Ueber Cranachs Missalien-Holzschnitte» im Rep. f. K. 1907. Daß die beiden Holzschnitte: L. 6 und 8 in das Jahr 1508 zu setzen wären, wird bestätigt durch die an L. 6 zum erstenmal mit dieser Entschiedenheit vorkommende Baumschlagzeichnung — die auch im einzigen aus dem Jahr 1508 datierten Holzschnitt «Urteil des Paris» (L. 21) mit voller Kraft einsetzt.

knapp am unteren Ende der Krone ab, und macht ihn zur Bildachse [1].

Im «Sündenfall» (L. 22) ist noch durch die großen Feigenblätter oben, und das bunte Treiben der Menschen und Tiere unten, das Gleichgewicht gefährdet. Doch schon in der Ruhe auf der Flucht (L. 23) entfaltet der Stamm seine ganze Pracht. Die Gruppe an seinem Ansatz lehnt behaglich an seiner väterlichen Breiträumigkeit, die zahllosen Engelchen, die auch in der Nähe einen Weidenstrunk bearbeiten, sie tragen nur bei zur Belebung des Kolosses von Eiche.

Das, wodurch sich Cranach vom Dürerschen Vorbild entfernte, mußte seine Stämme besonders beliebt machen: daß er den sonoren Baß des Baumpfeilers mit der trillernden Koloratur des Eichenlaubes und dem Gezwitscher der Kinder wirksam kontrastierte. Das mußte wohl für den damaligen Kunstliebhaber vom Hofe einen delikaten Genuß bedeuten.

In einer «hl. Familie» (L. 33) überwuchern diese Dinge nicht unbedenklich die feste Stütze des stehenden hl. Joseph, im «hl Hieronymus» (L. 26), bricht er wirksam den Ernst der Erscheinung durch einen kräftigen Riß in der Rinde und die flutenden Baumgruppen umher, und im «predigenden Johannes» (L. 49), aus dem — relativ — späten Jahr 1516, sieht man einen grotesken Komplex von: orgelpfeifenartig gereihten Baumstämmen, zusammengepferchten Zuschauerköpfen unten und großlappigem Laub in der Höhe.

Im Holzschnitt «David und Abigail» (L. 25) dient zwar ein dicker Stamm ohne Aeste als Stütze für die unbehaglich dasitzende Frau, aber der findige Künstler suchte sich wenigstens an den welligen Kurven des Rockes und den Federn des Helmbuches zu entschädigen.

[1] Es sei kurz auf die eigentümlich grotesken Stämme hingewiesen, mit denen Cranach die Folge seiner Heiligen rahmt. Es sind phantastische Gebilde, aus dem ähnlichen Geist geboren, wie etwa die Randzeichnungen in Kaiser Maximilians Gebetbuch, und können als Maßstab Cranachscher Veranlagung, ebenso wie diese, verwertet werden.

Der polemische Charakter der von Cranach illustrierten Bücher ließ darin keine Baumzeichnung in höherem Maß aufkommen. Und über die Verwilderung seiner an die Schäuffeleinsche erinnernden letzten Manier, wie sie etwa in den «Großen Parforcejagden» in der «Belagerung von Wolfenbüttel»[1] 1542 zu sehen ist — sei lieber der Vorhang gezogen. Es ist der alte Bürgermeister Cranach; über dessen «Schaffen» zu sprechen — ist Verlegenheit.

Es ist nur natürlich, daß die große Beliebtheit Cranachscher Bäume andere zur Nachahmung reizte, doch, was bei ihm noch durch das immer wache Talent im Zaume gehalten war, artete bei den Epigonen in groteske Gebilde aus.

Der Monogrammist G. L.[2] hat sehr viel von der krausgezogenen Linie des Meisters gelernt; in den «Geschichten des Neuen Testaments» (Grüninger, 1527) gehen seine eigentümlich verschrumpften Baumstämme mit ähnlichen Dingen wie Wolkengekrause, Löwenmähnen zusammen.

Doch was er ganz unsinnig übertreibt, das sind die langen Haarsträhnen, welche von den Fichtenzweigen herabhängen und die er dann in kalligraphischem Uebermut flügelartig aneinanderreiht.

Bei Hans Brosamer mischen sich schon in diese Richtung italienisierende Motive, und ergeben eine unerfreuliche Mischung, die von der Natur weit abseits liegt.

---

[1] Publ. bei Hirth, «Kulturgeschichtliche Bilderbogen». II, 614.

[2] Die Identifizierung mit Gottfried Leigel spukt noch immer in Handbüchern herum; Dodgson nimmt mit Sicherheit den Namen Lemberger an. Vgl. Mitt. d. Ges. f ver. K. 1908.

Kapitel I.

DER DONAUSTIL.

Daß in der Südostecke Deutschlands, in der Donaugegend, der Sinn für das Landschaftliche sich so stark offenbarte, bleibt ein glückliches Phänomen, das als Tatsache hingenommen werden muß.

Allein es bleibt zu untersuchen, wieweit diesem Gefühl — denn was ist es anderes? — Grenzen gesteckt waren. Es wird dabei notwendig sein, die Frage prinzipiell zu fassen.

Es ist nicht zu übersehen, wie groß der Abstand eines Altdorfer von seinen Zeitgenossen in der landschaftlichen Empfindung war. Allein, sowohl er, wie der frisch zugreifende Huber (auch die Nachfolger, die sie in manchem überholten, Hirschvogel und Lautensack), sie sahen in der Landschaft noch nicht genug das Organisch-Gewordene ihres Antlitzes, sondern mehr die Häufung amüsanter Details, und indem sie darin dem Baum die Führung überließen[1], schritten sie weiter in den Bahnen einer jahrzehntelangen Tradition. Sie schwangen sich noch nicht zu der unbefangenen Betrachtung einer baumreichen

[1] Von wenigen Ausnahmen kann hier abgesehen werden. Es sind mehr Versuche, als reife Leistungen.

Gegend auf, und überantworteten sich nicht willig den Rhythmen und Caesuren ihres Sehkreises. Die Bäume aber sind nichts mehr als die Träger dieser wohligwirkenden Abschnitte, ob sie nun einzeln stehen, oder in Gruppen, in langgezogenen Ketten, oder in lockerer Verteilung. Der Baumwuchs ist keineswegs eine Sache des Zufalls: *ein Landschaftergenie empfindet* — darin liegt der Kern des Problems — *die im Naturausschnitt gegebene Verteilung der Bäume als eine Notwendigkeit*, und wer diese versteckte Harmonie richtig erfaßt hat, wer seine Hand unentwegt in diese Orientierung zwang, der hat mit seiner Vorlage einen Bund geschlossen, in dem jede Unwahrheit als ein Riß empfunden wird, jedes Zugeständnis verletzt.

So zeichneten nämlich die großen Holländer des XVII. Jahrhunderts, so skizzierte Rembrandt.

Es handelt sich dabei nicht um ein widersinniges Hineintragen moderner Seh-Kategorien in alte, ehrwürdige Zeiten. Dürer gab doch in seiner (späteren) «Drahtziehmühle», im (späteren) «Kalkreuth» landschaftliche Werte, an denen unter diesem Gesichtspunkte nichts auszusetzen ist. Allerdings, es sind keine graphischen Werke; der lavierende Pinsel nahm da Bäume in großen Massen zusammen, wie es einem Graphiker des XVI. Jahrhunderts sonst versagt war. Allein nicht auf die Technik kommt es dabei an, sondern auf die künstlerische Potenz im Erfassen der Ganzheit der Dinge statt einer Aufzählung ihrer Glieder. Die Landschafter des Donaustils gingen ja vielfach über Dürer hinaus und schon das Eine, daß Altdorfer als Erster reine Landschaften zum Objekt seiner Bildchen nahm und die schmiegsame Radiernadel (man denkt an Dürers «große Kanone») in ihren Dienst stellte, kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Indessen, wenn solche Fragen überhaupt gestattet sind: wie hätte Dürer sein «Kalkreuth» graphisch dargestellt? Man kommt immer auf die alte Klage zurück, daß der reife Künstler den Baum nicht mehr, denn als ein Kom-

positionsvehikel eines figuralen Themas achtete. Oder wäre es doch eine Ahnung des inneren Unvermögens gewesen, die ihm verwehrte, den Pinsel einmal mit dem Stichel oder der Nadel zu vertauschen?

Und nun die Einzelheiten. Man muß ja annehmen, daß diese Landschafter den guten Glauben hatten, den Zeitgenossen Naturausschnitte zu bieten. Aber auch da stockt man wieder. Der feine Passauer Meister, und nach ihm die andern, fanden wohl an den wetterharten Tannen so viel Gefallen, daß sie sie im Vordergrund anzubringen sich verpflichtet fühlten und von den famosen «Rückschiebern» nur in seltenen Fällen abgingen. Man darf sich aber wundern, daß sämtliche Nadelbäume von diesen lieblichen Mooshaaren überwuchert werden mußten, daß Weiden federartige Wedel tragen, und Bäume des Mittelgrundes in korkzieherähnliche Schnörkel auslaufen mußten! Und das ist nun der zweite Einwand: diese «Landschafter» waren noch zu sehr mit dem Schnörkel verwachsen und trennten sich nur ungern davon. In dieser Stilisierung steckt offenbar ein gut Teil Virtuosität. Es ist die kalligraphisch gezogene Linie, die ihnen allerdings die größten Feinheiten entlockt, die aber die Natur zumindest umdeutet. Mag die Donaulandschaft noch so süß und bezaubernd sein, mit einer Kalligraphie ist ihr denn doch nicht beizukommen.

Gewiß, es liegt im Wesen der vervielfältigenden Künste, sich an Greifbares zu halten und dem Verschwindenden eine Formel, ein Erkennungszeichen zu finden; der Griffel brauchte den Wettstreit mit den Feinheiten des Pinsels nicht aufzunehmen, noch dazu in jenen entlegenen Zeitläuften. Allein, was an Altdorfer, und noch mehr an Hirschvogel so bezaubernd ist, das sind ja gerade ihre Versuche, das Luftmeer auf die Platte einzufangen, das ist das bewußte Abschwächen der Strichführung nach der Bildtiefe zu. Also nicht in einem Sichbescheiden wird ihre Unzulänglichkeit zu suchen sein. Ich glaube, diese ist einfach in den Voraussetzungen jener Zeiten zu suchen:

es waren zweifellos geborene Landschafter, ihre Begabung aber war nicht stark genug, alte Schranken zu sprengen. Diese waren in der Zeit begründet, in der sie wirkten. Doch wenn man sich einmal entschließt, mit dem Zeitgeist zu rechnen, dann wird man bei ihnen Schönheiten entdecken, die Größeren versagt blieben.

Sie gaben keine schlagend ähnlichen Ausschnitte der Natur, sie trugen ihre «Vorurteile» mit in diese hinein, die Talschluchten und Berghänge bekamen unter ihren Schnörkeln ein eigenartiges Gesicht. *Aber ist dieses Ummodeln der Natur nicht ein Correlat eben ihrer Eigenart, ist es nicht oft ein Labsal unseren wahrheitssatten Augen, wollen wir nicht auch an den verwegensten Stilisierungen unser Ergötzen haben, ebenso wie die Zeitgenossen des Altdorfer?*

Altdorfer war es gegeben für die deutsche Landschaft Formen zu finden, die sich ins Herz schmeicheln, wie Geigenspiel und Blumenduft. Was zum Träumen verführt und die Brust weitet, der weite Ausblick, genossen von einer tannenbekrönten Anhöhe, ist seiner reifen Zeit eigenste Erfindung, sein Ruhmestitel.

Er trat an die Natur heran mit der zärtlichen Liebe eines Einsiedlers und dem Rausch eines Poeten. Kein Naturbursche von der handfesten Art seiner westlichen Stammesbrüder, verfügte er doch über eine Beobachtungsgabe, die den Besten der Zeit gleichkam. Was ihn jedoch vor der schlichten Naturabschrift zurückhält, ist seine Veranlagung für den kalligraphisch gezogenen Schnörkel und sein Hang zum Pittoresken, zum Zerrissenen, Verdeckten, ein altes Erbgut der Gotik. Diese widerstrebenden Elemente wollten sich nie ganz durchdringen. Die sonnigen, baumbewachsenen Fernen sollten — nach seiner Rechnung — durch den Gegensatz der wild zerzausten Fichten

des Vordergrundes genossen werden. Allein fast nie ergab sich eine reine Harmonie: so, wie am Einzelbaum schon das faserige Moos die gespenstisch hageren Gebilde der Bergriesen besänftigend verdeckte und versüßte, so kommt man nicht zur rechten Freude über die felsigen Grate und steilen Abhänge, die mit wohligem Baumgeriesel vielfach überwuchert werden. Ist es denn einem einsamen Wanderer möglich, an dem luftigen Ausblick sein Herz zu erquicken, und gleichzeitig in das Aestegewirr einer Baumgruppe vorne — muß aber auch immer gleich eine in der Nähe sein? — sich liebevoll zu versenken? Freilich ist unser Auge der bezaubernden Fülle von Dingen, die eine Altdorfersche Radierung gibt, kaum gewachsen und ein Zeitgenosse mochte den Anblick dieser Täler, die in ihm ein Gefühl der Unendlichkeit auslösten, konzentrierter genießen, was wir im Nacheinander empfinden. Dagegen können wir voll den Reiz seiner malerischen Effekte nachempfinden, die tiefen Akkorde, die ein dunkler Stamm, gegen helle Wolken abgesetzt, ergibt, oder ein besonntes Laubwerk auf schwarzem Gesträuch.

Alles in allem, er war ein Virtuose der Baumzeichnung; darin lag seine Stärke und seine Schwäche. Die Leichtigkeit und Sicherheit, mit der er seine Lieblinge, die Bäume, in die Platte ritzte, erregt Staunen, manchmal aber auch — Uebersättigung.

Die Frage nach dem Ursprung des Donaustils ist in letzter Zeit von Hermann Voss[1] so eingehend behandelt worden, daß es hier genügen muß, darauf hinzuweisen, und nur das Wichtigste hervorzuheben. Allein so ansprechend die dort aufgestellten Entwicklungsreihen sein mögen, es bleibt abzuwarten, in welchem Umfang sie der Zeit trotzen werden. Zu diesen gehört auch die Annahme des Zusammenhanges zwischen dem Stecher M. Z(asinger) und dem jungen Altdorfer. Was die beiden verbindet, ist wohl kaum mehr, als die feminine Zartheit des Striches;

[1] H. Voss: «Ursprung des Donaustils», Leipzig 1907.

gerade das aber, worin Altdorfer alle Zeitgenossen überholte, die Naturnähe seiner Baumgewächse war dem M. Z. vollkommen fremd. Indessen, die Vermutung ist nicht ohne weiteres abzuweisen, — wie sie auch durch Lippmanns bei Voss angeführte Bemerkung ihre Stütze findet. Sie wird einleuchtender, wenn man sich nicht so sehr an konkrete Gestaltungen Altdorfers, als vielmehr an seine Veranlagung im allgemeinen hält.

Der bedeutende Einschnitt in Altdorfers Werdegang, das Jahr 1510, scheint wirklich den entscheidenden Umschwung bei ihm herbeigeführt zu haben, der ihn «die einfach liebliche Donaulandschaft zu alpiner Zerrissenheit und Bizarrerie gesteigert schildern läßt — immer natürlich in dem Maße der Steigerung, das Altdorfer überhaupt gegeben war. Umgestürzte oder zerschlissene, lang aufgeschossene Weidenstämme, überhängende Klippen, wilde Felstäler charakterisieren das neue Empfinden. In der Konsistenz der Materie wird das schneidend Scharfe, prall Geschliffene bevorzugt.»

Ob nun der eingangs betonte Widerspruch der Richtungen in Altdorfers Wesen auf die Verschiedenheit der aufgenommenen Elemente zurückzuführen ist (das Raumgefühl von Pacher, das Volkstümliche von Cranach, neben der Zartheit des M. Z.), ist schwer zu entscheiden, die Tatsache der heterogenen Zusammensetzung bleibt sein Merkmal.

Es ist kein Zweifel, daß er für die Zeichnung seiner Bäume manches Detail Dürer verdankte, namentlich in der Folge «Sündenfall und Erlösung» (B. 1—40), doch gleich von Anfang an nahm er diesem gegenüber einen selbständigen Standpunkt ein.

Er ging über Dürer hinaus, indem er die Lichtführung im Bilde zum Ausgangspunkt nehmend, dieses auf einen einheitlichen Ton stimmte. Damit hängt dann zusammen, daß er es mit dem Mittel punktartiger Strichelung erreichte, die dem soliden Strich Dürers an Wirkung weit überlegen war [1].

---

[1] Bezeichnend dafür sind Zeichnungen, wo das Laub nur mit weißen Punkten auf dunkel grundiertem Papier angegeben ist. (Alb. und andere.)

Welche Stimmungen damit zu erreichen waren, zeigt am besten die Kreuzigung (B. 8), wo der dunkle Himmel als Folie für die duftig punktierten Astlappen der Fichten eine unvergeßlich malerische Haltung herbeiführt. Derartige Tonwirkungen waren haarscharf ersonnen, mochten die Rechnungen noch so kompliziert werden, wie wenn er in der «Madonna», (B. 7), neben einen dunklen Dickstamm eine hellere Tanne stellt, die trotzdem auf der Folie einer weißen Wolke noch als schwarzer Strich empfunden wird.

Die Holzschnitte, und noch mehr die Radierungen, Altdorfers sind recht eigentlich übersetzte Federzeichnungen, und so wird es denn erklärlich, daß er nicht nur das Aufsaugen der Materie durch die Lichtmassen wiederzugeben versuchte, sondern für zarte Lineamente besonders empfänglich war. Er fühlte sich hingezogen zu gewissen Baumarten, die er dann obligat einführt: die Fichte und die Weide sind für ihn die Bäume schlechthin.

Bei der einen reitzt ihn das Verflochtene, Unentwirrbare der Nadelmassen, bei der anderen das Zierliche, dünn Grazile der Wedeln; sein Strich, der etwas von der seidenhaarigen Feinheit hat, spielt auch in die beiden Arten Gebilde, die Haaren umso täuschender ähnlich sehen, je mehr sie sich von dem Vorbild der Natur entfernen. Diese Seite ihrer Erscheinung zog ihn mächtig an, wenn er auch gelegentlich andere, wie in der Zeichnung des Berliner Kupf. Kab. (Oelberg, 111), die Verwilderung der Tannen, oder in den kurios überschnittenen Weidenkrüppeln des Gebirgstals (Albertina Zeichn. 822) das Spukhafte hervorkehrte.

So beschränkte er mit Vorbedacht sein Gebiet und stattete es mit immer intimeren Reizen aus, um in der Serie der radierten Landschaften[1] sein Höchstes zu geben.

«Sie haben das Allzueinseitige, Ueberhastete der Uebergangswerke bereits hinter sich und rechnen wieder stark mit den rein idyllischen Zügen der früheren Arbeiten. An

---

[1] Die mustergültige Ausgabe der «Graphischen Gesellschaft» — mit Text von M. J. Friedländer.

Reichtum der Zeichnung und Zügen feinster Beobachtungsgabe in den einzelnen Motiven des Hängens, Sichausbreitens der Blätter und Nadeln, des Ausstreckens der entlaubten Spitzchen hat Altdorfer diese wundervollen Blätter nicht wieder überboten» (Voss, 149). Bewundernswert bleibt dabei, wie mannigfache Wirkung bei geringer Abwechslung in den Motiven sie bieten. Einmal ist die Tanne dick und wird tief abgeschnitten, das andere Mal wieder steht sie hoch da, etwas nach rechts, oder wieder ganz an der Seite, zu zweien, rahmend, auch in Gruppen, oder es kommt eine Weide dazu, oder dazwischen, manchmal verschwindet der Baum vom Vordergrunde ganz und erscheint nur als Laubbaumgruppe im Mittelgrund, oder an einer Felswand seitwärts.

Es ist, wie eine Wanderung durch Wald und Haag, ein nimmersattes Ergötzen eines dankbaren Gemüts, das alle paar Schritte zum Stehenbleiben sich veranlaßt fühlt und aus der Bewunderung nicht herauskommt.

Wolf Huber verdankt zweifellos sehr viel dem älteren Altdorfer, doch darin, was bewirkt, daß man sie in einem Atem zu nennen pflegt, in der Auffassung der Landschaft steht er ihm keineswegs nach, ja, in gewissem Sinne gibt er Einheitlicheres, als sein Meister. In der Beobachtung der Einzelerscheinung, in der Durchmodellierung eines Tannenzweigs vermißt man die Naturnähe Altdorferscher Gebilde, er vereinfacht, man möchte fast sagen: versimpelt, die Motive bis zur blutleeren Schablone, allein diese Beschränkung auf eine ganz bestimmte Zeichenweise, das Hantieren mit den gefransten und gekerbten Zacken und Spitzen zwingt seine Landschaften unter einen Gesichtspunkt.

Er ist die weniger komplizierte Natur, die sich nicht viel Gedanken macht, sondern loszieht auf das Motiv, und es in der ursprünglichen Frische mit munterem Gekritzel festnagelt. Seine starke Empfindung für den Reiz einer weitgedehnten Talebene verzettelt er nicht an Nebendinge, erledigt diese viel-

mehr rasch und sorgt nur für die führenden Motive, daß nur ja keines den Maschen seines Griffelnetzes entschlüpfe.

Daß auch er unter dem Zauber der Konvention steht und ohne Vordergrundbäume kaum auszukommen glaubt, wurde oben erwähnt; doch es gibt Zeichnungen von ihm, wo die starke Empfindung diese Fesseln fast gänzlich gesprengt hat.

Voss, der mit seltener Prägnanz das Wesen dieses Künstlers erfaßt hat, hebt als charakteristisches Merkmal von Hubers Landschaftszeichnungen «den holzig-holprigen Geist, der, ganz im Gegensatz zu Altdorfers elastischer Schnellkraft, bei ihm zu Hause ist» hervor.

> «Bei Huber hängen die Blätter nicht wedelartig herunter, drängen sich auch nicht korkzieherartig weit heraus, in feinen, dünnen Spitzchen und Pünktchen, sondern ballen sich in schweren, dicken Massen um die Zweige zusammen. Jener rundliche Kontur, der für den Meister charakteristisch ist, hüllt sie in geschlossener Silhouette mit großer Festigkeit ein . . . Ja, selbst, wenn er seine köstlichen jungen Stämmchen mit dünnem Lineament entwirft, kommt ihm die besondere Vorliebe für das holzig Verhärtete in die Quere: würde man sie ein wenig biegen wollen, sie würden nicht gertenhaft — willig folgen, sondern durchbrechen (S. 152).
>
> Und dann: «Wie charakteristisch für ihn, daß gerade die Weide, dieses unscheinbare, aber ungemein anheimelnde und charaktervolle Gewächs ihn so anzieht. Wieder und wieder trifft man sie auf seinen Zeichnungen, bald klein und unscheinbar, bald zu mächtiger Höhe gesteigert, nur noch ein toter Strunk, alle Büsche und Bäume überragend. Ueberhaupt ist Huber außerordentlich empfänglich für alles ausgetrocknete, knusperige oder morsche Holzwerk. Nicht bloß, daß er solche Weiden mit ihren schrumpfeligen, abschilbernden Oberflächen, ihren verwachsenen, kolbenartigen Verdickungen liebt, auch Baumstümpfe, gefällte Stämme, werden von ihm begehrt» (S. 152).

Seine Veranlagung führte ihm harmlos heimatliche Motive zu; und den andern «Landschaftern» gegenüber paßt auf Huber gut Voss' Bemerkung: «die Zahl der Möglichkeiten an Land-

schaften und Landschaftsstimmungen scheint bei Huber unbegrenzt» (S. 145).

Nur scheint es mir wenig zutreffend, als ob Huber «jene Plätze bevorzuge, wo die Natur neben den heroisch gesteigerten Motiven auch einige idyllische Züge aufweist» (Voss, S. 151). Wenn er in der Hubertuszeichnung (Albert. Publ. 395) über eine Talgabelung eine Brücke spannt, diese von zwei Tannen einrahmen und von einem Berg überhöhen läßt, seine dunklen Kulissen in den Zeichnungen (München, graph. Sammlung, Albertina Publ. 937 usw.), sie sind nichts anders als eben eine Altdorfersche Konvention.

Der Einfluß des «Donaustils» in der Landschaft scheint größer gewesen zu sein, als man meist anzunehmen pflegt. Immer wieder entdeckt man eine Gruppe von Holzschnitten, oder Radierungen, die auf diesen Ursprung zurückzuführen sind, von den endlosen Kopien nicht zu sprechen. H. Voss bringt wertvolle Belege für diese Ausbreitung eines Stils, dem wohl schon in den Augen der damaligen Kunstkenner besondere Feinheit eigen war[1]. Hier muß dieser Hinweis genügen.

Erhard Altdorfer, Albrechts Bruder, lehnt sich in seinen Landschaften[2] eng an diesen an, doch ist seine nüchterne Auffassung darin unverkennbar.

Wenn er wirklich mit jenem Erhard Altdorfer identisch ist, welcher am Hofe zu Schwerin tätig war, und die Lübecker Bibel (Dietz, 1533) illustrierte, dann müßte man allerdings eine heftige Umwälzung beim Künstler annehmen, der restlos in der Art Cranachs aufging. Die Bäume der Titelblätter sind ja ganz geschickt gezeichnet, doch in der Zusammenwürfelung von straußfederartig stilisierten mit Blattbäumen merkt man, wie weit er von seinem Vorbild

[1] H. Voss in den Mitt. d. Ges. f. ver. K. Juni- und Oktoberheft 1909.
[2] Eine publiziert in der graph. Ges. 1907.

abgerückt ist. — Allerdings haben einige Bäume (etwa in Jakobs Traum, oder Opfer Abrahams) Vorzüge, die auch bei Cranach selten zu finden wären. —

Der Monogrammist H. W. G. ist ein aufmerksamer Beobachter, der in der Anlehnung an Huber seine Wege geht und mit niedlichen Zutaten seine Bäume interessanter zu machen versucht.

Kapitel II.

DIE NACHZÜGLER.

Hirschvogel wird zumeist mit Lautensack zusammen genannt, obwohl sie beide so ziemlich alles trennt, was Landschafter trennen kann, und nur der Umstand, daß sie beide am Ausgang der Epoche die Landschaftsradierung pflegen, bringt sie einander nahe. Hirschvogel führte konsequent Altdorfers Werk weiter und darin liegt seine Bedeutung. War noch bei Altdorfer das Interesse an der Fernsicht nicht stark genug, um dem einzelnen Vorderbaum wesentlich die Rolle des Rückschiebers zu überantworten, entstand bei ihm schon oft ein peinliches Kräftemessen der beiden Zentren, so gestaltete Hirschvogel bewußt die Vorderbäume so, daß sie den Blick des Beschauers in die Tiefe lenkten. Wenn man auch den Nachdruck auf die Absicht dieser Tat legt, so ist dies mit der Einschränkung zu verstehen, daß sich der Künstler wohl über seinen Mangel an «Intimität» bewußt war, jedoch — trivial gesagt — aus der Not eine Tugend machte, um den Mittel- und Hintergrund gegen den Vordergrund auszuspielen.

In dem Maße aber, in welchem die dunklen Bäume des Vordergrundes an Individualität gegen früher eingebüßt haben, haben sie an malerischer Haltung im allgemeinen zuge-

nommen, an Stoßkraft, mit der sie jetzt die fernen Hügel und spiegelnde Seeflächen zurückdrängen. Sie erinnern an die stark schattenden Pfeiler einer barocken Kirchenfassade, deren Einzeldurchbildung der Baumeister um des Eindrucks der Masse willen preisgibt.

Hirschvogel war kein Bahnbrecher. Das Panorama, das er zwischen seine schwarzen Fichtenstämme einspannte, war eben — ein Panorama. Die Degradierung der Vordergründe schraubte nur den Wert der Fernsicht um einige Stufen höher. Das Gefühl für das Pittoreske, aus dem die Bilder geboren wurden, kam sicher den zarten, im Luftmeer verschwindenden Geländekurven zugute, aber den durchgehenden Mangel an Beobachtung suchte der Künstler auch hier nicht nur durch den skizzenhaften Duktus der Linie, sondern auch durch «interessante» Zusammenstellungen zu ersetzen.

Wenn aber beim Vergleich der beiden Generationen, der des Altdorfer mit seiner, von einem Niedergang gesprochen wird, so darf dieser offenbare Zuwachs an Raumgefühl und malerischer Haltung auch nicht gering angeschlagen werden. Es ist ein neues Gefühl, das jetzt auf dem Wege ist, die Landschaftsradierung zu erobern. Es gibt in der Tat Radierungen von Hirschvogel, die ein modernes Auge wie neuzeitliche anmuten.

Indessen, es blieb bei den Ansätzen. Sie ertranken im Meere romanisierender Auffassung.

Sobald den Bäumen des Vordergrundes die Rolle des dynamischen Aufbaus einer Landschaft zugemutet wurde, kam alles darauf an, wie sie aufgestellt wurden, auf das Arrangement.

Bald sind es einzelne Bäume, die zumeist in die Mitte, aber auch an die Seite gestellt werden, bald rahmende zwei Bäume, und zwar entweder gleichartige, oder ein dicker und

ein dünner — durchwegs dürrer Stamm; nicht immer in der Bildfläche, manchmal quer ins Bild hinein, ja, sogar knapp über der Wurzel abgeschnitten, nurmehr Bordüren (B. 70).

Zuweilen erscheinen diese Bäume auf der Folie von Mauervorsprüngen (B. 71), welche das Thema der Mittelgrundmauer einleiten. Manchmal wird der Mittelgrund mit in den Rückschieberdienst hineinbezogen, und so entstehen Blätter, wie B. 73, wo einer ganzen Felsenburg ein Baumstamm links die Balance halten muß. In den seltensten Fällen werden die Gründe ineinander hinübergeleitet, wie bei B. 76, wo drei Weiden einen Damm einführen, und etwas weiter ein unbelaubter Baum links die Führung übernimmt.

Die Rückwirkung dieser Degradierung organischer Gewächse zu Trägern des Aufbaues äußert sich — wie erwähnt — in der Vernachlässigung der Behandlung.

Sie müssen womöglich recht dunkel sein, damit die helle Tiefe umso klarer leuchtet; noch lieber werden sie — an der Bildseite — mit einem schwarzen Rand umgeben [1]. Ihr Laubwerk kommt kaum mehr in Betracht, am häufigsten fällt es ganz weg. Wo es dennoch erscheint, wird es mit ein paar stereotypen horizontalen Streifen abgefertigt, die den Zusammenhang mit der Natur längst verloren haben. Eigentümliche, schwarze Strichpunkte sind rudimentäre Ueberbleibsel der Altdorferischen Haarsträhne. Der Baum des Mittel- und Hintergrundes ist vollends nur eine leere Form, zur Belebung des «schönen» Ausblicks.

Könnte man vergessen, daß bei Hirschvogel die nachlässige Ausführung der vegetabilen Form einem inneren Unvermögen entgegenkommt, so müßte man von einer weisen Beschränkung sprechen. Ein Blatt, wie B. 60, wo hohe, ragende Fichtenstämme mit abgedörrten Aststümpfen den Vordergrund gitterartig abschließen, entstand in einem glücklichen Moment, wo der Künstler von allem Paktieren mit Fremdem absehend, auf seinem eigensten Gebiet das Höchste zu geben sich entschloß.

---

[1] Interessant die Aehnlichkeit mit Vordergrundbäumen des Burgkmair, der instinktiv richtig ihre Rolle erfaßte.

In Lautensack offenbart sich der anbrechende Barock zunächst in der Ueberfülle von Vegetation. Wenn der Tendenz der Zeit Hirschvogel durch das Ausbreiten des Hintergrundes Genüge tat, so kam Lautensack mit dem direkt entgegengesetzten Mittel, mit der Potenzierung des Vordergrundes Jener berückt das Auge mit der Ferne, dieser überwältigt mit dem Nahen, dem Nächsten. Wohl hat er es auch auf die baumbewachsene Ferne abgesehen, allein es soll ein raffinierter Genuß sein; erst nachdem der Beschauer alle Wunder der Umgebung ausgekostet hat, wird er entlassen. Es ist die bekannte Methode der Steigerung der Motive, um ihnen zur Wirkung zu verhelfen: ein Baum tut es noch nicht, es müssen derer mehrere kommen, bukettartig, bündelweise, eingebettet in allerlei Gebüsch. Erst nach dem Rausch wird man weitergeführt — in die Tiefe.

Kein Wunder, daß diese Häufung der Effekte jeden einzelnen in der Durchführung herabdrückt. Es gibt keinen guten Grund, sich dem Einzelmotiv zu widmen, wenn von der Fülle erst das Resultat erwartet wird. Aus entgegengesetzten Voraussetzungen, als bei Hirschvogel, ergibt dies aber wieder ein mangelhaftes Studium der Erscheinungswelt. Oder vielmehr, wie bei jenem, bringt es der geschwächte Sinn für Beobachtung mit sich, daß mit der Masse gearbeitet wird. Es ist auch kaum nötig zu sagen, daß die Zusammensetzung der Motive vielfach eine willkürliche ist, und pittoresken Rechnungen ihr Dasein verdankt.

Aber auch hier, wie bei Hirschvogel, ist offenbar, daß, wenn auch Lautensacks Baumgruppen gegen Hubersche gehalten, leer erscheinen, doch in ihnen ein neues, ein neuzeitliches Gefühl sich kundgibt, das ungefähr mit dem Hinweis auf das üppig wuchernde Gesträuch der Ruysdael bezeichnet werden kann. Es ist ein neues Pathos, das des rauschenden Schwalles, der brausenden Orgeltöne. Und wenn der Deutsche der Mitte des XVI. Jahrhunderts sich durchaus zu einer Intimität hingezogen fühlen sollte, so war es kaum

die eines Dürer oder eines Altdorfer, sondern es waren die prachtvollen Waldwinkel Lautensacks.

Der tiefe Riß in Lautensacks Landschaften entsteht durch die Präponderanz seiner Empfindung über optische Voraussetzungen. Berauscht von der Schönheit der Waldausblicke, will er nichts von dem Wahrgenommenen preisgeben; die Abstufung der Pläne aber ist das Erfordernis jeder Landschaftszeichnung. Er verwechselte den Reichtum des Details mit dem Reichtum der Beobachtung. Dieser aber verlangt die Gabe des Sichbescheidens, zu dem er sich nicht aufzuraffen vermochte.

Für die angestrebte Genauigkeit der Vordergrundbäume fehlt ihnen die Grundlage des Naturstudiums: Das Laubwerk wird mit einigen armseligen Schematen bestritten.

Ihre Herkunft ist leicht nachzuweisen: die knollig filzartigen Lappen mit unorganisch angeklebten Haarsträhnen – von Altdorfer, die weißen Krausen auf schraffiertem Grunde — von den italienisierten Nürnbergern, etwa Beham oder Schäuffelein. Die Fichten haben den intimen Reiz der Donauschule eingebüßt.

Immerhin darf diesen aufeinandergetürmten Stämmen, den kunstvoll überschnittenen Zweigformationen vielfach der hinreißende Schwung nicht ohne weiteres abgesprochen werden.

Interessant ist die Zusammenstellung von B. 41 mit dem Hirschvogelschen Blatt B. 60 (vgl. oben), wo unter Lautensacks schwatzendem Reichtum die feine Wirkung der astlosen Baumsehnen sich verflüchtigt hat.

Nur, wo er den Urwald in eine feste Form zwingen kann, findet er volle und starke Töne.

So ist etwa B. 44 mit einer — allerdings schematischen, doch feinen Baumschlagstilisierung; der grotesk vornübergestürzte Baum findet keinen Nebenbuhler. So auch der prachtvolle Waldsaum, B. 57, dem die tropische Fülle der Vegetation nur zugute kommt.

Auch er macht Versuche, den Vordergrund als reines Mittel zum Zweck zu behandeln;

er schwingt sich dazu auf, statt des Baumes einen Felsabhang (B. 29, 37) zu geben, der dann wie eine Weide sich ausnimmt. Ja, manchmal läßt er ihn ganz weg: gleich wird die Wirkung reiner, wenn auch leerer (B. 36, 24, 27). Seine Stärke liegt eben in den ersten Plänen. Er weiß sie zu steigern und raffiniert auszuschmücken; ganz einzig die Durchblicke unter ausgehöhlte Felsen (B. 30, 55).

Selbstverständlich glaubt er, wie Hirschvogel, in seinen mythologischen und religiösen Darstellungen zu denselben Landschaftsgründen verpflichtet zu sein. Nur, daß da die Nachlässigkeit, obwohl noch gesteigert, nicht so störend empfunden wird. Diese Blätter sind schon ganz aus barocker Empfindung heraus geboren.

DER WELSCHE STIL.

Er kündigte sich schon frühe an; Basel und Augsburg waren die Einfallstore, Holbein und Burgkmair die Vermittler, aber auch Nürnberg blieb nicht zurück, und in Dürers Altersstil waren Anzeichen einer fremden Weise, die freilich gerade besonderen Anklang fanden.

In der Zeichnung der Bäume im besonderen bestand dieser Einfluß in einer Klärung der Erscheinung, einer Zurechtlegung der Gliedmaßen, die sie übersichtlich erscheinen ließ. Versucht man aber zu begreifen, wie solch ein Eingriff in die Anschauung eines Baumes auf seine Wiedergabe notwendig wirken mußte, dann wird es offenbar, daß er eine prinzipielle Verschiebung aller Werte bedeutete. So wohltätig italienische Klarheit auf deutsches Sehen eines menschlichen Körpers sein mochte, sie mußte zu einem Verhängnis werden, wenn es an vegetabile Elemente ging. Ein menschlicher Körper hat seine festen Regeln, die begriffen werden wollen, und seine Charniere arbeiten, bei noch so vielen Abweichungen, mit einer begrenzten Anzahl von Möglichkeiten. — Beim Baum ändert sich die Sache sehr stark. Man muß annehmen, daß dem Baumkorpus nur mit dem Falkenauge eines deutschen Künstlers beizukommen war; in der Anlage der Straßen, im Aufbau der Häuserfassaden wäre vielleicht die Analogie für die Vielgestaltigkeit eines Baumes zu suchen.

Es ist kein Zweifel, daß besonders glücklich veranlagten Naturen diese Läuterung des Geschmacks nur von Nutzen sein konnte. Und wenn bei Burgkmair die einfachen Kontraste seiner Laubballen auf italienische Einwirkungen zurückzuführen sind, wenn Holbein, italienischer Disziplin folgend, Baumstämme wundervoll abgewogen nebeneinander zu stellen verstand, so ist es doch gerade auffallend, wie beschränkt die Mittel der Baumzeichnung bei dem einen, ja, wie spärlich die Bäume überhaupt bei dem andern sind!

Verführte aber die berückende italienische Melodie vollends einen Schwächeren — und diese waren doch die Mehrzahl —, wie verhängnisvoll mußte das auf ihn wirken.

Dieses ist der Grund, warum diese Untersuchungen beim Eindringen des welschen Stils Halt machen mußten. Es verlohnt kaum, das Hinüberlenken eines bodenwüchsigen Stils in einen fremden zu verfolgen, wo gerade das Alte alles für sich hatte.

Im einzelnen wird der italienische Stil zunächst in die Struktur eines deutschen Baumes eingreifen, indem er im Stamm das Vertikale, Säulenmäßige betonen wird, dem Statischen den Vorzug vor dem Dynamischen zu verleihen geneigt sein wird. Sodann wird er das Aestegerüst an den entscheidenden Stellen des Organismus gern bloßlegen, also die Ansätze der Zweige nur wenig verhüllen und sich auf keine «unnötigen» Ueberraschungen einlassen. Zuletzt wird er mit dem Laubwerk, der schwierigsten Aufgabe, auf dem kürzesten Wege fertig zu werden versuchen, indem er es womöglich egalisiert, dann aber in übersichtlichen Massen zusammenstellt; er wird helle Flächen klar gegen die dunklen absetzen, wird trachten, den Umriß, sowohl der einzelnen Laubgruppen, wie der Baumkronen in eine einleuchtende, normale Gestalt zu zwingen. Nicht abgeneigt wird er sogar der atavistischen Form eines Blattbaumes sein, weil hier alles so schön klar präpariert erscheint. Eine Sterilisierung also und Purifizierung aller Bestandteile.

In der Verwendung des Baumes für die Komposition wird der welsche Stil die Funktion der Folie mit großem Behagen ausnützen: er wird helle Akte vor dunkles Gesträuch stellen, sehnige Männer in Wechselwirkung mit den Stämmen setzen, wird den Vorgang unaufhörlich begleiten und ergänzen, wird den Beschauer bei der Auffassung des Bildes führen — mit dem Mittel der Bäume.

Es sind ja bekannte Dienste, zu denen der Baum sich bequemen muß; noch jedesmal litt darunter seine Darstellung empfindlich. Doch was jetzt kam, legte die Axt an ihre Wurzeln. Eine Baumzeichnung lebt vom Unerwarteten und Verschlungenen; das Unentwirrbare, Verdeckte ist ihr Element. So, wie die italienische Darstellungsweise im XV. Jahrhundert über eine niedliche Ornamentik der Baumelemente nicht herauskam, so wirkte sie jetzt auf die herrliche deutsche Landschaftszeichnung vernichtend.

In den zwanziger Jahren des XV. Jahrhunderts drang der neue Stil in die Landschaftsgraphik ein. Nicht ohne Widerstreben. Hier wäre der Platz für die Darstellung des grimmigen Kampfes, welchen tief eingewurzelte Neigungen deutscher Künstler mit dem gewaltigen Zeitgeist führten. Denn, so bezaubernd auch die neumodischen Lehren waren, — die Landschaft war doch die ureigenste Schöpfung deutschen Geistes und der Baum darin die Achse. Es ist ein Ringen, ein unbewußtes Kräftemessen, in dem immer wieder latente Veranlagungen sich zu Worte melden, alte Gewohnheiten, unausgegorene Tendenzen an der Oberfläche auftauchen, oft in jähem Ausbruch sich kundgeben, manchmal nur das Neue verzerren und verrenken, meist aber die Waffen strecken und spurlos verschwinden. Es wäre ein trauriges Kapitel, das traurigste.

Die Zahl der Italianisten ist groß; es wären hier gute Namen zu nennen; Nürnberg und Augsburg, Cöln und Frankfurt reichen sich die Hände. Mit den Behams angefangen, Pencz, Aldegrever, Bink, Stimmer, Amman, Solis, — keiner wäre aus-

zunehmen. Es ist die Generation, die, an der Wende der beiden Jahrhunderte geboren, in ihren Jugendjahren noch das Wirken der Großen mit Augen schauen durfte, vieles von ihnen aufnahm, aber der übermächtigen Strömung nicht mehr widerstehen konnte.

Es muß genügen, an einem der Frühesten und Begabtesten kurz diese Entwicklung und den Kampf anzudeuten. Viele machten ihn ähnlich durch, den meisten aber blieb das Schwanken erspart. Ruere in servitium

Hans Sebald Beham griff in seiner frühesten Jugend mit wahrer Gier Dürersche Baumschemata auf.

Ein Neunzehnjähriger, macht er Dürersche Bäume täuschend nach, paßt sich allen Feinheiten des Meisters an, setzt seine Heiligen und profanen Gestalten neben dicke Stämme (P. 1, 19, 20, 82, 197, 206 etc.)[1], klemmt sie auch mal zwischen zwei Klötze (Sebald, P. 69), steigert die malerischen Wirkungen durch kontrastreiche Zusammenstellungen des Laubwerks mit vorgelagerten Figuren (P. 2, 4), eignet sich in der Radierung die prickelnde Manier der Ringelchen an, gelegentlich kopiert er auch Altdorfer[2] und scheint gut vorbereitet, das Erbe des Altmeisters weiter zu verwalten.

Da kommt der große Einschnitt in seinem Leben, die Wanderung. Als der Dreißigjährige die «Planeten»[3] zeichnet —, ist er schon ganz zahm geworden. Freilich gab es da viel Gelegenheit, Bäume zu zeichnen, nach hergebrachter Sitte haben die Mars-, Luna- und Venusbilder die üppigste Vegetation — aber man erkennt den Dürerschüler kaum wieder. Die Umrisse, die Schraffen, dann die Stellung im Bilde, alles ist kühl und nüchtern geworden. Und von jetzt ab geht es rapid zurück.

In der «Bibel» (Frankfurt, Egenolph, 1533) schwingt er sich noch mit Hilfe Dürerscher Ateliergewohnheiten zu großen Schönheiten auf, läßt sich noch auf interessante

---

[1] Pauli: «Hans Sebald Beham, ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte». Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 33. Straßburg 1901.

[2] Vgl. Pauli: «Behams Radierungen» im Jahrb. d. pr. Kunstsl. 1908.

[3] Abb. bei Lippmann: Intern. Chalkog. Gesell. 1895. Wegen Datierung jedoch s. Pauli, a. a. O.

Unterscheidungen im Baumschlag ein, allein man braucht nur Holbeinsche Bibelillustrationen dagegen zu halten, um zu sehen, was ein Zeichner großen Stils trotz italienischer Einwirkungen zu erreichen imstande war[1].

In den vierziger Jahren ist er schon unwiderruflich italienisch. In der Folge des «Verlorenen Sohnes» (P. 33—36) arbeitet er schon mit Bäumen wie mit toten Gegenständen. Alle Risse und Sprünge der Rinde können über das Speckige, Anorganische ihrer Erscheinung nicht mehr wegtäuschen; der Baumschlag wurde reingewaschen von allem Duft des deutschen Waldes. Charakteristisch etwa, daß solche Darstellungen, wie das «Gelage» (P. 34), mit denselben Bäumen auskommen, wie die des «Schweinehütens» (P. 35).

Alle Derbheit der Volksszenen, alle volkstümlichen Gebärden konnten den tiefen Sprung nicht verdecken, der in die Seele des deutschen Künstlers durch die Fremdheit kam. Denn das ist das tragische Schicksal dieser Spätgeborenen, daß sie, wenn ihnen schon die Harmonie mit dem welschen Stil versagt blieb, es doch zu keiner vollkommenen Umwandlung bringen konnten. Südliche Klarheit vermochte nordische Verschlingungen nicht zu lösen: es war und blieb ein Mißklang.

Einer der spätesten Kupferstiche Behams P. 146 (Jahr 1549) führt den Titel «das Unmögliche». Wie hier eine dünne Eichengerte sich um einen Stamm windet, das ist eine verirrte Regung deutschen Gefühls für das Leben der Bäume. Der Mann aber versucht eben das Unmögliche: er will ein Gewächs mit den Wurzeln aus dem Boden reißen, dem es entwachsen. Daneben stehen die Worte: Impossibile,

und: Niement under steh sich großer Ding
Die ihm zu thun unmuglich sind.

Bezeichnender Weise: deutsch und lateinisch.

---

[1] Paulis Worten «Beham zeichne besser oder vielmehr schöner als Holbein» kann ich unmöglich beistimmen. Man stelle etwa die beiden «Jonas vor Ninive» (p. 344) gegeneinander! Allerdings bleibt er dem echten alten Holzschnittstil treuer, als der Basler.

SCHLUSS.

Ein langer Weg, kein sicheres Schreiten, sondern ein Wandeln mit vielen Abschweifungen, bald ein Stehenbleiben, bald wieder ungestümes Vorwärtsdrängen, — das ist die Geschichte der Baumzeichnung in der kurzen Spanne von 100 Jahren.

Tief wurzelnde Liebe zwingt die ungelenke Hand der ersten Graphiker zur Vorführung des wundervollen Gewächses, der Verkörperung des Sprießens in der Natur, und je spröder es sich einer Darstellung entzieht, umso beharrlicher wird darum gerungen. Haben sie aber erst ein Mittel gefunden, dann klammern sie sich krampfhaft daran fest; es wurde jedesmal teuer genug erkauft. Doch keine lange Rast wird vergönnt. Schmerzhaft erkennt man immer wieder, wie aus dem kostbaren Gebilde warmes Leben entweicht. Und immer wieder erscheint ein neuer rettender Einfall, der sich die Werkstätten im Fluge erobert und mit sich fortreißt. So geht es im unaufhaltsamen Drange weiter, auf verschiedenen, verschlungenen Pfaden, einer dem anderen aushelfend, der Formschneider dem Stecher, ein Drucker dem andern, — wieder ist man um ein Stück weiter gekommen.

Und nun erscheint der große Nürnberger, und mit dem Elan der Jugend erfüllt er den Staunenden ihre innerste Sehnsucht. Nun glaubt man auch endlich das Wunderbare mit Händen greifen zu dürfen. Er aber weiß, daß es kein

Ausruhen gibt und sinnt auf neue Ideen, mochten ihm die alten noch so sehr ans Herz gewachsen sein. Sorglos und hastig folgen ihm die Zeitgenossen, die nächsten und die fernsten, jeder schmückt sich sein Gärtlein nach seiner Art aus, und man merkt kaum, wie dem kernigen Gewächs sein Mark allmählich schwindet.

Aber im nahen Osten sind schon junge Leute an der Arbeit, ein rüstiges Häuflein, feinnervig, der Schule von Barbizon vergleichbar, und gewillt, ihre stillen Verzückungen warm auf die Platte einzufangen. Ein hurtiger Franke bringt die frohe Kundschaft mit nach «Deutschlands Mitten» und versorgt die Lechzenden für lange Zeit mit Nahrung. Jedoch nicht so kurzatmig war dieses Neue gedacht ; es sollte eine endgültige Befreiung von jahrhundertelangen Verpflichtungen sein, eine unbedingte Hingabe an die nährende Natur, ein Wandern durch Täler und ein Verweilen an kühlen Waldsäumen. Mit prächtigem Ungestüm werfen die Söhne die letzten Fesseln weg, — indessen, ihr Blut ward schon kälter und folgte kaum mehr den kühnen Plänen. Auch überflutete sie schon die fremde Welle der welschen Abklärung. Und, die zum Schlaf der Jahrhunderte sich rüsteten, sie mochten des festen Glaubens sein, daß es an ein neues, schöneres Zeitalter gehe.

ANMERKUNGEN ZU DEN ABBILDUNGEN.

Abkürzungen:

S. = Schreiber: Manuel . . . de la gravure sur bois. 1891—1901.
SD. = Schmidt: Die frühesten und seltensten Denkmale des Holzschnittes München.
WZ. = Weigel und Zestermann: Anfänge der Druckerkunst.
F. = Fäh: Holzschnitte der Bibl. in St. Gallen.
E. = Essenwein: Holzschnitte des XIV. und XV. Jahrh. im Germ. Museum.
B. = Bouchot: Les deux cents incunables.
L. = Lehrs: Holzschnitte des XV. Jahrh. im K. Kupferstichkabinett in Berlin.

Die vorangestellten Abkürzungen in den Klammern beziehen sich auf Reproduktionen. Nicht Vollständigkeit war bei diesen Angaben beabsichtigt, sondern nur ein Hinweis auf verwendbare Abbildungen.

Die Annahme des deutschen Ursprungs der Formschneidekunst wurde von H. Bouchot zuerst in einer polemischen Schrift über einen neu aufgefundenen Holzschnitt «Un ancêtre de la gravure» — und dann in seinem deskriptiven Katalog «Les 200 incunables» angegriffen. Er hat nur schwache Abweisung erfahren, und (für das Hauptwerk) erst nach seinem Tode[1]. Was Bouchot nachzuweisen versuchte, war nicht weniger, als daß die meisten erhaltenen Holzschnitte, namentlich aber die älteren, französisch-burgundischen Ursprungs seien, daß also überhaupt die Holzschnittkunst von dorther ihre Ausbreitung über Deutschland gefunden hätte. Neben einer derart umstürzlerischen Behauptung fallen andere, wie die Datierung fast aller Holzschnitte um viele Jahrzehnte zurück, nicht mal so schwer ins Gewicht. Mit einer erdrückenden Masse von Tatsachen führt er den Beweis, daß nur Burgund, wo sich um 1400 flämisch-französische und italienische (Avignon) Einflüsse kreuzten, dazu berufen war, einen neuen Kunstzweig ins Leben zu rufen. Er beruft sich auf den un-

[1] Von Schreiber in der Ztft. f. christliche Kunst, 1908, und von Lehrs in der «Geschichte des Kupferstichs», 1908.

geheueren Kunstbetrieb jener Gegenden[1] und schließt: «Le vrai mouvement directeur ce sera, à la fin du XIV s., une sorte de combinaison, d'amalgame des tendances flamandes et françaises, augmentées d'art italien, d'humanisme, de littérature antique et de piété chrétienne, dont le centre sera Dijon, la ville des ducs de Bourgogne; et par Dijon les abbayes mères, celles qui maintenant reçoivent des artistes séculiers un canon graphique transformé, mais originairement issu d'elles.» Dieser letzten Ansicht eines der gründlichsten Kenner des XV. Jahrhunderts wird heute kaum jemand widersprechen können und wenn hier auf seine obengenannte Behauptung, trotzdem sie ziemlich vereinzelt dasteht, ausführlich eingegangen wird, so geschieht es aus prinzipiellen Erwägungen. Die neuesten Forschungen über jenes rätselhafte Zeitalter der Wende des XIV. ins XV. Jahrhundert weisen immer mehr nach Burgund; nicht nur die Van-Eyckische-Kunst wird in diesen Zusammenhang gebracht (Dvórák), sondern auch die des Oberrheins, des K. Witz. Bouchot will nun von diesem Kunstaufschwung die gleichzeitig entstehende Graphik ableiten und stützt sich auf die Herkunft der interessantesten Blätter aus gewissen Klöstern (Tegernsee, St. Gallen), die doch zweifellos mit den französischen Mutterklöstern (Dijon, Clairvaux) in Verbindung standen. Dem nicht zu beseitigenden Einwand der vielen deutschen Wappen und Aufschriften auf Holzschnitten begegnet er auf allerdings unhöfliche Art, indem er sie einfach «le truquage allemand» nennt und erklärt, die Deutschen hätten die aus dem Westen kommenden neuen Kunstblätter mit ungeheurer Sorgfalt aufbewahrt, und um deren Bedeutung festzuhalten, welche nur den Verfertigern geläufig war, sie mit Aufschriften versehen. Dies soll auch den Mangel jeglicher französischer Worte erklären. Das Gekünstelte dieser Deutung ist augenfällig und die überaus heftige, mit direkt chauvinistischen Ausfällen gespickte Beweisführung würde fast eine Nichtbeachtung entschuldigen, wenn nicht jener Ausgangspunkt richtig wäre In seiner Besprechung des ersten Werkes «Un ancêtre etc.» fühlt sich auch Kristeller[2] veranlaßt, festzustellen, daß «gerade die Betrachtung der künstlerisch überaus bedeutenden französischen Miniaturmalerei des XIV. Jahrhunderts (von der monumentalen oder ornamentalen Plastik in Frankreich ganz abgesehen) zu der Annahme führen muß, daß an der Arbeit für den frühesten Bilddruck Frankreich starken Anteil genommen hat». Alles drängt zur Annahme eines weitgehenden burgundischen Einflusses auf die Anfänge des Holzschnitts, doch nichts beweist seinen französischen Ursprung; vielmehr erscheint es wahrscheinlich, daß in deutschen Kunstzentren Schwabens und am Oberrhein, die gerade um diese Zeit aufzublühen begannen, eine glückliche Umgestaltung des alten Zeug- und Teigdruckes zum Formschnitt ihre Stätte fand.

[1] Vgl. übrigens Rondot «Les graveurs sur bois», dessen Ausführungen freilich stutzig machen können.

[2] Graph. Künste, Jahrg. 1900, S. 50.

Einzelholzschnitte.

1. Hl. Christoph. (S. 1355, WZ., 12.) Z. letztes Viertel des XV. Jahrhunderts, ebenso Passav. und E.; S. 1430—40 wegen Mangel an runden Falten.

2. Hl. Christoph. (S. 1352. L. 5.) S. 1410—30.

3. Hl. Georg zu Pferde. (S. 1447, WZ. I, 14.) Z. letztes Viertel des XV Jahrhunderts. («Der Baum hat ganz die im XIV. Jahrhundert gebräuchliche Form»), ebenso E. — S. bringt es in Zusammenhang mit einer Kreuzigung in Paris (Rothschild — aus der Weigeliana 31), wo ein Baumstrunk mit abgehackten Aesten ist und schlägt vor, übereinstimmend mit WZ.: 1430—50, trotz einiger Bedenken. Beides Klosterarbeiten, in Oberdeutschland gefunden.

4. Oelberg. (S. 185, B. 9, auch S. VI, 3.) B. 1390—1400, Werk des «maître aux boucles», eines burgundischen Meisters, dem er ein besonderes Kapitel widmet und zwölf Holzschnitte zuschreibt; der schwarze Grund ist den meisten eigen; dieses Blatt eines seiner besten[1]. S. gibt noch im Text (herausgegeben 1891) das erste Viertel des XV. Jahrhunderts an, im Atlas (1893) entschließt er sich für «um 1400».

5. Die «Brüssler Madonna 1418». (S. 1160, vielfach reproduziert, am besten doch wohl die älteste bei Ruelens «Documents iconographiques et typographiques de la Bibl. Royale de Bruxelles» 1877.)

Diese, eines der am meisten umstrittenen Blätter, hat seit ihrer Auffindung durch de Noter im Einbanddeckel eines Buches aus Malines («Vierge de Malines») im Jahre 1854, eine ganze Literatur hervorgerufen, da ihr Datum, 1418, wenn richtig, das früheste Datum in der graphischen Kunst wäre. Aus diesem Grunde sei hier ein ge-

[1] Unrichtig ist indessen seine Beobachtung, anläßlich eines Hg. Christoph (S. 1369, B. 91) derselben Serie: «l'arbre, de forme ronde avec des feuilles distinctes rappelle ceux du Jardin des Oliviers» d. h. diesen Oelberg. Die Baumanschauung ist im Gegenteil grundverschieden. Vgl. diese Nr. 4 a.

naueres Eingehen auf diesen Holzschnitt gestattet, da eine zusammenfassende Darstellung, namentlich der in letzter Zeit geäußerten Meinungen, aussteht. Mit Jubel aufgegriffen, hat das Blatt nachträglich recht kuriose Deutungen in allen Sprachen sich gefallen lassen müssen; von älteren waren Renouvier, Berjeau, Ruelens für die Echtheit, Lacroix, Chatto, Passavant dagegen. Auf Letzteren geht der Versuch zurück, einen zwischen das Datum eingeschalteten Kreis als ein korrumpiertes L zu deuten, was somit die Lesung 1468 ergeben würde und, da tatsächlich die Stelle lädiert ist, heute schwer nachzuprüfen ist. Später konnte Lippmann das Datum Rep. f. Kunstw., Bd. I, S. 246) mit dem allgemeinen Habitus nicht in Einklang bringen, ähnlich auch Bouchot, der natürlich mit dem Verdacht eines nachträglichen Einschnittes gleich bei der Hand war und, die Möglichkeit einer frühen Entstehung nicht leugnend, doch die Nähe des Jahres 1430 vorschlägt (Un ancêtre etc., S. 7). Zuletzt hat Schreiber den Holzschnitt mit der bekannten Berliner Madonna (S. 1108) — m. E. richtig — und auch zwei andern des Germ. Museums auf einen Meister zurückzuführen versucht, den er allerdings um 50 Jahre (!) später in Flandern sucht. Abschließend widmete ihr H. Hymans einen langatmigen Aufsatz in den «Bulletins de la classe des lettres de l'Acad. royale de Belgique 1903» («L'estampe de 1418 et la validité de sa date»), wo er sie im Zusammenhang mit einer übereinstimmenden Madonna in St. Gallen und dem Wirkungskreis des Konrad Witz bespricht, um die flämische Stilart in der oberrheinischen Gegend zu erklären, und so sei denn sein Urteil hier angeführt, das für unseren Beobachtungspunkt von Belang ist: «Il ne viendra à l'esprit de personne de prétendre, que les deux arbres . . . accusent un art trop avancé pour l'époque indiquée par la date inscrite sur la pièce» (S. 138). Die Baumzeichnung führt hier somit das entscheidende Wort; ein Beweis mehr für die Notwendigkeit der Anlage eines «corpus arborum».

6. Hl. Christoph. (S. 1357. L. 12.) L. erste Hälfte des XV. Jahrhunderts. — S. setzt 1430—50, ist aber an der Annahme eines früheren Datums nur aus Rücksicht auf das Gewand verhindert.

7. Madonna unter Heiligen. (F. 5.) Anordnung der die Maria flankierenden Bäumchen analog Nr. 5. Es ist der spätere «Beschlossen Gart Mariae».

8. Sog. «Buxheimer Christophorus» aus dem Jahre 1423. (S. 1349, oft reproduziert, am besten — nach Dodgson — bei Linton «History of woodengraving», als Titelblatt.) Ein Blatt, mindestens ebenso heiß umstritten, wie die «Brüssler Madonna 1418», zu dem fast jeder der Forscher Stellung zu nehmen sich veranlaßt fühlte. Aus diesem Grunde und der überraschenden Mannigfaltigkeit der Baumformen wegen sei auch hier eine zusammenfassende Wiedergabe der Meinungen, mit Uebergehung der älteren, gestattet.

Lippmann (Rep. f. Kunstw. I) hält noch an der Echtheit des Datums fest, ebenso L. Cust; Dodgson bestreitet sie in seinem «Catalogue» zwar nicht, doch neigt er zur Annahme, die Jahreszahl wäre zur Erinnerung an ein bedeutsames Ereignis, etwa Ablaßjahr, eingeschnitten worden,

eine Vermutung, die schon von Sotzmann aufgestellt, später von Schreiber vertreten wurde, welcher den Holzschnitt, trotzdem er vom alten Heinecken im Kloster Buxheim bei Memmingen mit einer Handschrift aus dem Jahre 1417 gefunden wurde, in die Nähe des Bodensees gesetzt wissen will und die Jahre 1440—60 als Entstehungszeit annimmt. Im Manuel ist er kurz angebunden, was bei einem der wichtigsten Blätter geradezu den Eindruck erweckt, als ob er mit seinem Urteil nicht recht heraus wollte. Bouchot äußert sich zu wiederholten Malen, wie nicht anders zu erwarten, gegen den deutschen Ursprung des Blattes. Schon im «Un ancêtre» ruft er S. 7 «n'est il pas singulier, qu'on songe à l'Allemagne quand le Saint s'appuie justement sur un palmier, un vrai palmier, vu par l'artiste», als ob die Zeichnung der Palme nicht zur mittelalterlichen Ueberlieferung gehören würde. Der Hauptangriff erfolgt jedoch in «200 incunables», wo er übrigens sehr oft darauf zurückkommt. Die Schrift wäre lateinisch, die Berge nicht schwäbisch! «In dieser Zeit, wo es noch keine deutsche Kunst, wohl aber eine französische und italienische gab, kündige sich hier bereits das Gebirge embryonal durch ein zackiges (tourmenté) Schema an». (S. 12.) Man höre: den Bergen, deren Darstellung hier kaum angedeutet ist, sei die Gegend des Jura anzumerken! Weiter geht wohl kaum die Geschmeidigkeit der Urteilsbildung.

Gegenüber derart gesuchten Deutungen wird eine schlichte Hinnahme des gegebenen Datums zur Pflicht.

9. Hl. Hieronymus. (S. 1535. L. 9.) Häufung der Bäume und ihre Gestalt erinnern an das vorige Blatt. S. vermutet 1420, L. auch den Anfang des XV. Jahrhunderts.

10. Oelberg. (S. 208. E. 21.) E. 1440—50, S. um 1450. — Hier nur des klaren Beispiels wegen angeführt.

11. Geburt Christi. (S. 84, WZ. I, 17 u. a.) WZ. 1415—25, wohl veranlaßt durch unleugbare und weitgehende Aehnlichkeit mit dem «Christoph 1423», auch in den mangelhaften Größenverhältnissen der Bäume. S. aus demselben Grunde «um 1460», und «Nähe des Bodensees». Gegenstück dazu eine Verkündigung in der St. Gallener Stiftsbibliothek. Diese Aehnlichkeiten drängen zur Annahme einer Künstlerhand, die mit großem Geschick und nicht ohne Intimität solche kleinteiligen Bildchen anfertigte.

12. Hl. Hieronymus. (S. 1538, auch 1539.) WZ. 93, auch SD. 25; geringe Abweichungen in S. 1538[a], reproduziert in «Tübinger Einblattdrucken des XV. Jahrhunderts» der Heitzschen Ausgabe von Schreiber. WZ. 1440—50, S. 1460—75, läßt es nach einem italienischen Vorbild (!) in Oberschwaben entstehen, während eine Variation davon vom Oberrhein kommen soll. Die Tübinger soll dem — bisher noch nicht aufgefundenen Original am nächsten kommen «. . . auch seien die drei ungeschickten Baumstümpfe im Vordergrunde absichtlich fortgelassen». (S. 11.)

13. Hl. Hieronymus. (S. 1547. E. 91.) E. 1470—90. S. auch um 1480, Oberrhein.

14. Hl. Elisabeth. (F. 36. St. Gallen.) Diese Form kommt in Monatsbildern wieder.

15. Jüngstes Gericht. (S. 612. B. 179.) B. um 1460, Flandern, S. 1460, Bayern. Offenbare Anlehnung an Kupferstiche.

16. Hl. Hieronymus. (S. 1541. SD. 46.) SD. 1457—85, S. Breisgau (?). Die feine Zeichnung mit den hakenartigen Zweigen, sowie der Kauz lassen es abseits von den gleichzeitigen Holzschnitten stehen.

17. Martyrium des hl. Johannes Ev. (S. 1524, E. 38. WZ. 73, Abbildung im Gegensinn.) E. 1440—50. S. ebenso, bringt es mit einer Grablegung der Pariser Bibliothèque Nat. (517, hier Abb. 31) zusammen, als Werke eines Meisters, was zumindest zweifelhaft.

18. Hl. Hieronymus (S. 1546. WZ. 24.) WZ. 1430—50 («Bäume konventionell, kommen noch in ersten Augsburger Drucken vor»). S. 1430—40.

19. Hl. Christophorus. (S. 1351, WZ. 184.) WZ. 1470—80. S. ebenso, Oberrhein. Die zwei «Sterne» krönen den Stab des Heiligen; die strenge Form erhält sich also nur im Attribut.

20. Oelberg. (S. 184, B. 8.) B. 1430, gibt es mit einigen anderen einem «Meister des Lebens des hl. Clemens», oder doch einer Schule in Lothringen, im ersten Viertel des XV. Jahrhunderts, die der sog. Toggenburg-Bibel nahestand. Jedenfalls viel früher, als das vorige Blatt, hier nur der Uebereinstimmung der Form wegen angeführt. Vgl. 30.

21. Oelberg. (S. 192. S. Int. Form. 31.) Sch. 1470 80, S. ähnlich. Zusammen mit dem folgenden Blatt vielleicht von der Hand eines «Peter Maler zu Ulm», dessen Folge im Münchener Kupf. Kab.

22. Schrecken der Krieger. (S. 214. SD. 101.) Ueber Entgleisung Schmidts im Datum s. Text. S. um 1470.

23. Hl. Christophorus. (S. 1379. Heitzsche «Einblattdrucke der Stuttgarter Landesbibliothek» von Schreiber. 4.) Bezeichnet «Ludwig Maler zu Ulm 1468». — Aststümpfe passen gut zu dem vorgerückten Datum.

24. Hl. Sebastian und Antonius (S. 1232, WZ. 150.) WZ. um 1470, ebenso S.

25. Enthauptung der hl. Katharina. (S. 1338, E. 54, auch B. 135.) E. 1460—70, S. und B. ebenso, beide raten auf die Nähe der Schweiz.

26. Wilde Männer im Tanz. (S. 1988[a], Leid. 46.) L. um 1475, Nordbayern.

27. Flucht nach Aegypten. (S. 120[a], Leid. 3.) L. um 1470, schwäbisch. — Primitiver Wald.

28. Hl. Sebastian. (S. 1681, SD. 103, Kopie auch B. 124.) SD. 1390—1420 (!), S. 1430—50 bringt es mit zwei anderen zusammen der Umrahmung wegen, welche wieder B.s Hypothese von den Tegernseer Fälschungen stützen helfen müssen; dieser spricht für Burgund um 1440 und bemerkt «l'arbre est dans l'esthétique ordinaire de pièces italo-bourguignonnes du commencement du XV. s.», was wohl allzu vage ist.

29. Hl. Sebastian. (S. 1683. L. 28. Taf. XIX.) L. Mitte des XV. Jahrhunderts, S. um 1460, Bayern.

30. Grablegung. (S. 517, B. 51.) Hier nur zwei Baumarten angeführt, obgleich das Blatt deren mehrere hat, die seine Einordnung we-

sentlich erleichtern. S. 1450, bringt es mit Nr. 17 zusammen. was die Baumzeichnung nicht zulassen sollte. B. sucht einen Anschluß an die Schnitte des Meisters des Lebens des hl. Clemens (vgl. Nr. 20), was ebenso unzulässig erscheint. Es hieße, Ergebnisse eingehendster Betrachtung zu einer Aneinanderreihung von Tatsachen herabdrücken, wollte man sich den daraus ergebenden Resultaten verschließen. Vgl. übrigens auch Anm. zu Nr. 41 (Blockbuch).

31. Hl. Onuphrius. (S. 1643, E. 40.) E. 1450—60. S. 1470 Franken;. («arbre dressé en arabesque» ist recht unklar). Es ist die aus dem dunkelsten Mittelalter herübergerettete Ranke, die noch in typographischen Werken vereinzelt wiederkommt. Vgl. Spéc. hum. salv. Augsburg, Zainer 1472.

32. Hl. Dorothea. (E. 6.) E. 1370—90 (!) obwohl das Blatt eine handschriftliche Bezeichnung trägt. Der attributive Rosenstrauch unterscheidet sich morphologisch von einem Baum nur durch die fünfteiligen Blumen (Rosetten); noch näher schließt sich die Strauchform an die eines Baumes in einer hl. Dorothea derselben Sammlung (S. 1403), repr. E. 65 a, wo die Rosetten im dichten Laub verschwinden.

33. Hl. Wendelin. (S. 1732, E. 53.) E. 1460—70; ebenso S., den die Form der Blätter an den — — Buxheimer Christophorus erinnert!! Dies allein könnte die Daseinsberechtigung dieser Faksimilia begründen.

35. Hl. Hieronymus. (S. 1530, SD. 75.) SD. 1470—90, ebenso S., der das Blatt mit anderen dem Wolfgang Hamer zuschreibt.

36. Hinrichtung Johannis d. T. (S. 1516. Lehrs «Führer durch die Ausstellung . . . von Holzschn. d. Kupf. Kab. zu Berlin 1908». Nr. 122. Taf. IX.) S. um 1475, L. II. Hälf. des XV. Jahrhunderts. — Trotz des kleinen Formats zierlichste Ausführung.

37. Heimsuchung Mariae. (S. 52. Lehrs «Führer», Nr. 6.) S. um 1480. L. Ende des XV. Jahrhunderts.

Blockbücher.

Im allgemeinen ist zu sagen, daß weder die Reihenfolgen der einzelnen Ausgaben, sowohl der niederländischen, als auch der deutschen untereinander, noch deren Priorität bei den meisten Büchern als feststehend zu betrachten sind. Sogar in Betreff der am häufigsten wiederholten ist die Forschung kaum über Vermutungen hinausgekommen. Deshalb muß hier von genaueren Angaben diesbezüglich abgesehen werden und nur die Begründung in jedem einzelnen Falle angegeben werden, warum auf ein Baumschema als einen Typus deutscher Graphik exemplifiziert werden durfte. Selbstverständlich soll dadurch nicht etwa niederländischer Einfluß, ja nicht einmal hie und da eine niederländische Vorlage geleugnet werden. Auch ist deutscher Text, ob xylographischer oder handschriftlicher, wie beispielsweise bei den «Planeten», durchaus kein Beweis deutschen Ursprungs; immerhin aber darf die Behauptung nicht von der Hand gewiesen werden, daß ein mit

deutschem Text ausgestatteter Tafeldruck in Deutschland verbreitet sein mußte, und wenn auch nicht dem Ursprung, so doch seines nachhaltigen und nachträglichen Wirkens wegen der deutschen Kultursphäre zuzurechnen sei. Nicht belanglos sind diesbezüglich auch die paar erhaltenen Vermerke deutscher Drucker, die einige Werke seis xylo seis typographisch erscheinen ließen; ihre Angabe durfte deshalb nicht unterbleiben.

Was Reproduktionen anbetrifft, so können die Pilinskischen — so unzuverlässig sie sonst sind — für unseren Zweck leidlich ausreichen, — wurden aber in jedem Fall, wo man ihrer entraten konnte, durch andere ersetzt.

38. Apocalypsis S[ti] Johannis. (S. IV, 160, Sotheby, Pil. — B. K. K.) Gehört zweifellos zu den frühesten Tafeldrucken. S. hält im Gegensatz zu anderen, (früheren) Forschern die ersten drei Ausgaben für niederländisch, die nächsten drei für deutsch, was aber keineswegs die Reihenfolge der beiden Gruppen bestimmt; die Unterscheidung der beiden wird wohl der von Dutuit entsprechen, der die feineren nordischen Typen von den schweren, gedrängten unterscheidet. Beide dürften um die Mitte der sechziger Jahre des XV. Jahrhunderts entstanden sein. Ein handschriftlicher Vermerk läßt S. das Jahr 1465 als früheste Grenze und die Ufer des Mains als Entstehungsort annehmen. Den deutschen Ausgaben, (nach denen faksimiliert wurde) mag eine oberdeutsche Handschrift als Vorlage gedient haben.

39. Pater noster. (S. VII, 67 resp. VIII, 88, B. K. K., P. V, 1, auch Ausgabe von B. Pifteau, Paris 1880.) Die holländischen Ausgaben können nicht weit von der Mitte des Jahrhunderts entfernt sein; die einzige deutsche Ausgabe (in Kremsmünster), geht vielleicht auf sie zurück; sie hat bayrischen Dialekt. S. versucht im IV. Bd. (der später als der VII. erschien), den deutschen Ursprung durch den Hinweis auf die «Brüderschaft des gemeinsamen Lebens» nahezulegen. — Pifteau schweigt sich darüber aus.

40. Fabel vom kranken Löwen. (S. IV, 442, B. K. K.) Der Text zeigt alemmanische Mundart. S. datiert es, wie das vorige um 1465, wenn auch die Vorlage um etliche Jahre älter sein dürfte.

41. Passio Domini. (S. IV, 325, B. K. K.) Das hier reproduzierte Exemplar hat lateinischen Text, dürfte mit der deutschen Ausgabe um dieselbe Zeit (etwa 1470) entstanden sein. — Von Bouchot mit Nr. 30 (S. 517) in Zusammenhang gebracht, was die Baumzeichnung allerdings voll bestätigt. —

42. Endchrist. (S. IV, 217, B. K. K.) Die xylographische Ausgabe um 1470, sicher oberdeutsch, was durch die Sporersche Ausgabe von 1472 bekräftigt ist.

43. Liber regum. (S. IV, 146, Hochegger «Liber regum».) Im Gegensatz zu Sotzmann, Berjeau, auch S., die für niederländische Herkunft sich entscheiden, verweist Hochegger in seiner Publikation auf die im Innsbrucker Sammelband vereinigten Tafeldrucke (übrigens wohl ein von ihm überschätztes Beweismittel) und entschließt sich für Deutschland (sechziger

Jahre), allerdings: Niederrhein. — Auch S. sucht die Originalhandschrift in dieser Gegend.

44. Sieben Planeten. (S. IV, 417, B. K. K. und danach Lippmann in der Chalkogr. Ges. 1895.) Die einzige xylochirographische Berliner Ausgabe ist mit alemmanischem Text versehen, dessen Vorkommen Lippmann in nicht ganz einwandfreier Begründung deutet, um an der niederländischen Herkunft festhalten zu können. Darüber vgl. einleitende Bemerkungen.

45. Kalender. (S. IV, 401, B. K. K. Lippmann.) Der «Stil der niederländischen xylographischen Bücher» wird auch hier von S. durch Vorkommen süddeutscher Worte angezweifelt; der Name des «Johannes de Gamundia» fällt aber auch tief in die Wagschale.

46. Biblia pauperum. (S. IV, 1, B. K. K., Sotheby, Einsle (Wiener Albertina Exemplar), vor allem mustergültig die Schreiber-Heitz Ausgabe der Pariser 50-Blattbibel.) S. versucht in einer sorgfältigen Untersuchung den Nachweis zu liefern, daß keine der bekannten zehn Ausgaben die erste wäre, jedoch seine VI. der Originalhandschrift am nächsten stehe, was er — bemerkenswert genug für unser Thema — auch aus den sichtbaren dreiarmigen Wurzeln über der Erde, die hier in größter Anzahl vorkommen sollen, ersehen will. Am niederländischen Ursprung ist kaum zu zweifeln, doch sind die späteren Ausgaben, somit auch die hier faksimilierte X. deutsch. Ist doch bereits 1470 eine Ausgabe von Walther und Hürning und 1471 eine von Sporer erschienen. — Das Pariser Exemplar erinnert stark an das Berliner und das Sporersche, dürfte somit auch um das Jahr 1470 entstanden sein.

47. Canticum canticorum. (S. IV, 151, Pil. VI, Berjeau-Ausgabe des Brit Mus.) dürfte zeitlich zwischen 46 und 48 fallen. Nach S. soll die «Zeichnung der Bäume ungemein an jene vom Spec. hum. salv. erinnern».

48. Speculum humanae salvationis. (S. IV, 146. Berjeau-London.) S. 1471—74, eine (VI.) Ausgabe ist zum Teil typographisch, wobei jedoch der handschriftliche Text die spätere Einlage bedeuten dürfte.

49. Defensorium inviolatae virginitatis Mariae. (S. IV, 367, B. K. K.) Ihre erste Ausgabe (faksimiliert) erschien bei Walther 1470, die zweite bei Ysenhut 1471, beides bekannte Künstlernamen Oberdeutschlands. Die Zeit der illustrierten Bücher ist längst angebrochen.

Schrotblätter.

Die ältere Meinung (noch von Delaborde in seiner «Gravure» vertreten, die verwendbare Abbildungen von Schrotblättern enthält) als wären Schrotschnitte noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts zu setzen, wohl allgemein abgelehnt. C. Dodgson (Catalogue of early etc.) sucht ihre Heimat in Cöln und will sie rheinaufwärts vorrücken wissen.

51. Hl. Christoph. (S. 2590. SD. 32, B. 94.) SD. 1430—50, S. 1450 bis 60. — Aehnlichkeit mit dem «Christoph 1423» unverkennbar, vielleicht

direkt als Vorlage benutzt. S. bringt es mit Nr. 52 in Zusammenhang und will sie als erste Proben dieser Technik ansehen; B. ähnlich, doch als früher, und — natürlich — als in Frankreich (Franche-Comté) entstanden. An den Oberrhein versetzt S. dieses Blatt.

52. Hl. Georg. (S. 2633, B. 102.) B. 1440, S. 1450—60. — Vgl. dazu die Anmerkung zur Nr. 51.

53. Hl. Christophorus. (S. 2598, B. 88.) B. 1440, S. 1460. — B. vermutet den Meister der Nr. 52.

54. Hl. Hieronymus. (S. 2676, SD. 66.) SD. 1460—75. S. 1470, Cöln —, bringt es mit einigen anderen, so Nr. 55 und 58, auch mit einem «Tod Mariae» (repr. in Huths «Catalogue») in Zusammenhang. Wegen Mangel einer Baumzeichnung muß ein Vergleich mit letzterem hier unterbleiben, dagegen könnte ein Zusammenbringen des Blattes mit dem herrlichen Nr. 58 einfach an der Zuweisungsfähigkeit S.s zweifeln machen. Eher wäre schon das Heranziehen von Nr. 55 verständlich.

55. Hl. Christophorus (mit der Windmühle). (S. 2592, SD. 65.) SD. 1460—75, ebenso S. (Cöln). Die Beziehung zum vorhergehenden Blatt durch Vorhandensein vieler Bäume in dem Typus desselben nicht abzuweisen.

56. Hl. Hieronymus. (S. 2674, Lehrs.) S. 1460—70, bringt mit mehreren Blättern zusammen. Ein «Wald» daneben hat Bäume mit Blattrippen, die somit Querschraffen nicht ausschließen.

57. Hl. Martin. (S. 2704, SD. 52.) SD. 1460—80, S. 1460 (Mainz ?) läßt sich durch den Hintergrund füllende Ranken, die ebenso beim hl. Antonius (S. 2537) auftreten, zur Annahme einer Gemeinschaft mit diesem verleiten.

58. Hl. Christoph (zu Pferde). (S. 2604, Lehrs.) S. 1480—90, wohl richtig, da Einfluß illustrierter Bücher ersichtlich. (Weltchronik.) Aehnlicher Baum im Kalvarienberg S. 2340, SD. 81.

Kupferstiche.

In diesem Abschnitt reduzieren sich die Erläuterungen auf wenige Notizen, weil die Forschung dieses Gebiet viel sorgfältiger bearbeitet hat, somit Streitfragen nicht gar so tief einschneiden, als im Holzschnitt, und, wo sie bestehen, leichter nachzuprüfen sind. Das bedingte auch ihre Aufnahme in den Text. Damit hängt zusammen das Herausholen einzelner «Meister», die, wenn sie auch keine Eigennamen führen, die Fragestellung für unser Thema erheblich erleichtern. Und auch die Frage nach dem Ursprung der Technik konnte füglich weggelassen werden, da ja im Allgemeinen zumindest für die führenden Meister des XV. Jahrhunderts die deutsche, speziell die oberdeutsche, Heimat nicht bestritten wird. Somit fielen nicht nur die Untersuchungen über die Zugehörigkeit der einzelnen Künstler weg sondern es erschien begründet, die nachweisbar niederdeutschen (niederländischen) Stecher, wie etwa den Bocholter, Israhel van Meckenem u. A. fortzulassen. Die scheinbare Abweichung etwa beim

Meister der Liebesgärten ergab sich aus der Notwendigkeit der Gegenüberstellung den Oberdeutschen; auch ist diese Teilung um die Mitte des Jahrhunderts noch nicht so scharf ausgeprägt, wie sie schon in den nächsten Jahrzehnten werden sollte.

59—60. Oelberg. (L 1 u. 26). Lehrs spricht von diesen Bäumen, daß sie «die Form von Mooshäufchen oder Hirschgeweihen» haben. (S. 210). Geisberg bezeichnet diese Doppelform, indem er von «der Bildung einer Koralle» spricht, und von «kleinen Stämmchen, auf deren kurzem Geäst eine ovale Masse, die wie eine Wolke, oder wie gezupfte Watte aussieht, gesetzt ist.» S. 33. — Unbegründet scheint dagegen Lehrs' Bemerkung, daß diese Bäume dem Meister E. S. als Vorbild gedient haben. S. unten.

61. «Johannes Baptista» (L. 77). Lehrs vertrat in seiner Monographie über den «Bandrollenmeister» die Meinung, daß dies Blatt, — oder zumindest Teile davon, und gerade der Wald — nach dem Meister E. S. kopiert wären. Im Katalog trat er der von W. Schmidt früher geäußerten Ansicht vom umgekehrten Verhältnis bei. — Vgl. Geisberg, der die naturalistische Bildung des Baumes vom falschen Standpunkt erläutert.

70. Liebesgarten. Lehrs beachtet kaum die scharfe Trennung der beiden Baumtypen und er verzeichnet einfach das Vorkommen von Schraffen neben «hirschweihförmigen» Bäumen.

71—77. Die Auseinandersetzung mit den Datierungen Geisbergs wurde ihrer Wichtigkeit wegen dem Text vorbehalten. Wie hoch G. die Zeichnung der Bäume für die Zeitbestimmung der Blätter einschätzt, dafür legen viele Stellen seiner Beschreibung Zeugnis ab, deren einige zitiert sind Hier möge nur noch auf zwei Blätter hingewiesen werden, die im Text unberücksichtigt blieben. Es ist die «Stigmatisation des hl. Franz» (L. 143) und die Heimsuchung (L. 15). Das erste Blatt, das «ziemlich alle Baumformen der Spätzeit vereinigen» soll — wofür Beispiele angeführt werden — weist auch «eine charakteristische Neubildung der letzten Jahre auf. . . . jedes Blatt ist am Rande oder an der Spitze umgeschlagen, so daß von der Kehrseite ein haken- oder mondsichelähnliches Stück sichtbar ist.» S. 103. Nun aber ist dies Merkmal auch schon bei den früheren Stichen zu sehen! Was das zweite anbelangt, so sagt G. unumwunden von der «Wiedergabe des Bäumchens als einer Handhabe zur Datierung» und sieht — mit Recht — einen Grund gegen die Annahme der Spätzeit in der Tatsache, daß die «Blättchen bei weitem nicht so kraus und geschwungen sind, wie bei den 1466 datierten.»

78. Flucht nach Aegypten. «Die Dattelpalmen, der Feigen- und Drachenbaum . . . können mit großer Wahrscheinlichkeit auf niederländische Einflüsse durch Bilder der van Eyck zurückgeführt werden.» Lehrs «Geschichte etc.» — S. 49. Vgl. dazu Burckhardt «Die Schule M. Schongauer.» S. 48.

79. Kreuzigung (B. 25). Wendland entgeht nicht die Wichtigkeit des Baumes für die Zeitbestimmung des Stiches, wenn er gegen die Priorität der «Madonna im Hofe» (B. 32) anführt, daß «dann das prachtvolle,

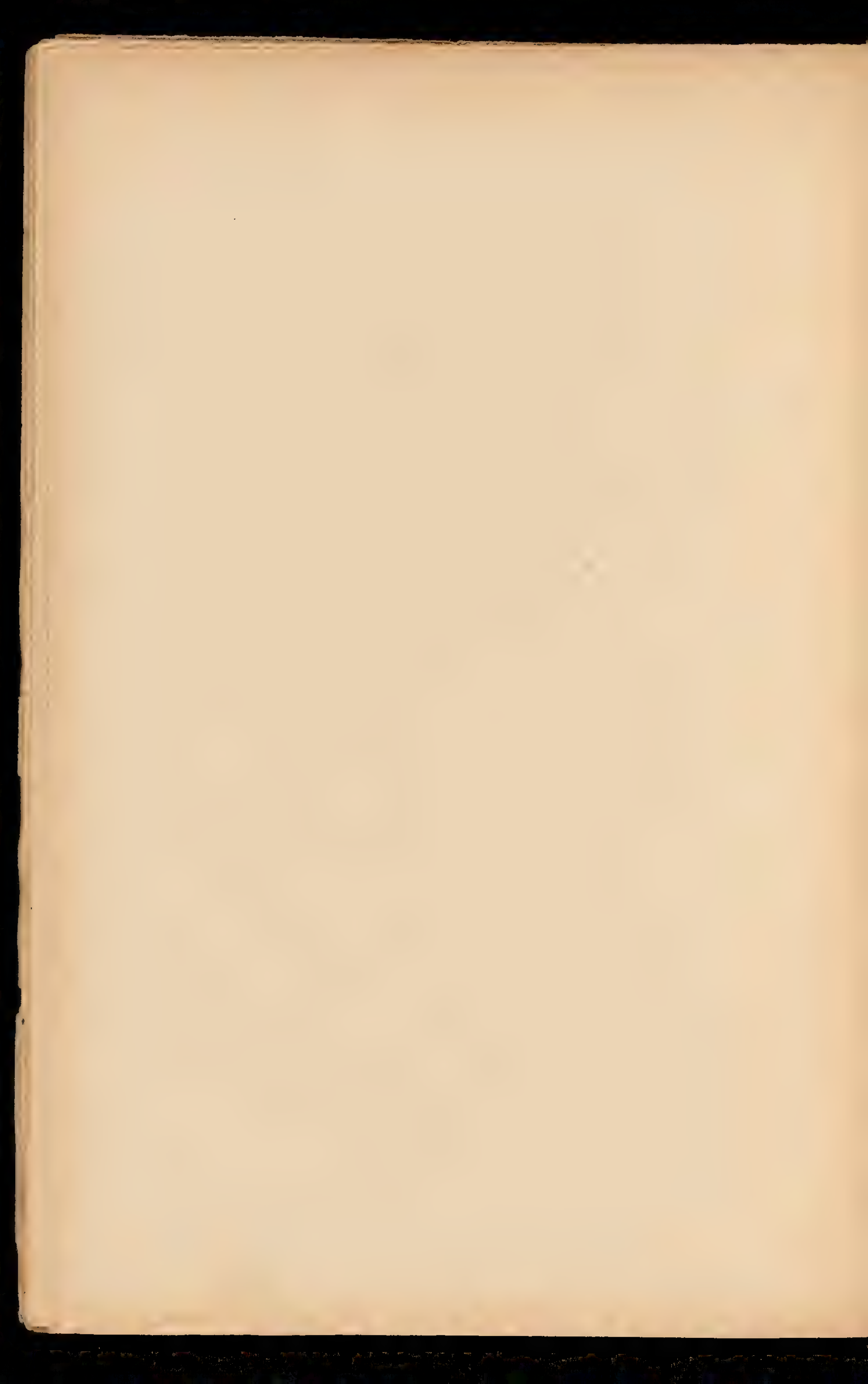
formenreiche Gebilde, der Baum im Garten, die Vorstufe zu dem ungeschickten, rohen Ast auf dem Hügel der Kreuzigung wäre.» S. 28.

82. Für den Baum der Spätzeit bezeichnend die Rolle, die ihm in der Bildwirkung zugemutet wird, wie Wendland beim hl. Sebastian B. 59 (Abb.) ausführt. Das Gewächs begleitet den gemarterten Körper mit einer Bewegungsspirale, und dann «. . . schließt Schongauer mit einem Capriccio, den nach allen Seiten im Zickzack auseinanderspringenden feinen Zweigen des kahlen Baumes.» S. 88.

84. Meister M Z. «Enthauptung d. hl. Katharina.» «Die hie und da emporschießenden mageren Tannenbäume — sie sehen wie Spargelkraut aus — stehen in gar keinem Verhältnis zur Landschaft, deren einheitliche Wirkung sie vielmehr aufs empfindlichste stören.» Lehrs «Geschichte etc.» S. 52.

BERICHTIGUNG DER ABBILDUNGS-NUMMERN.

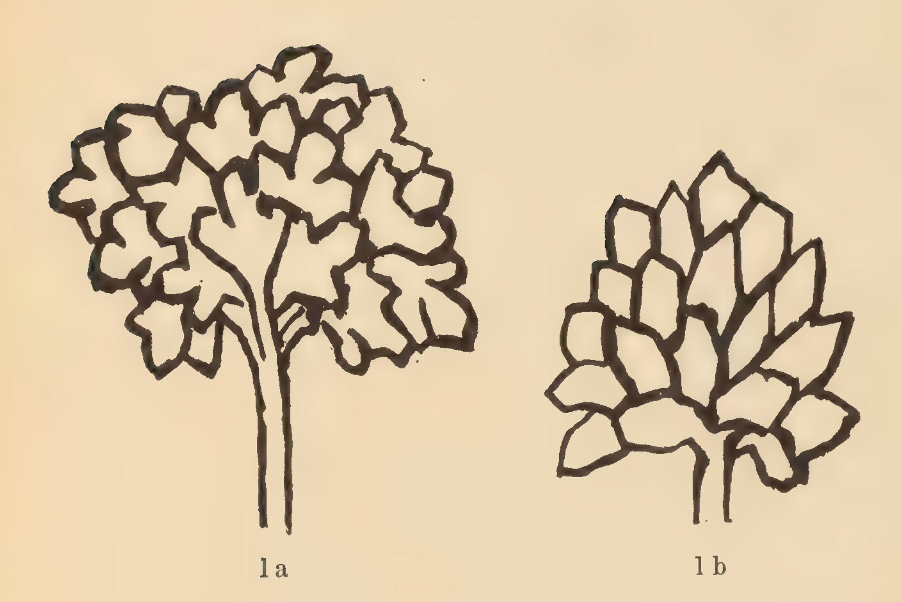
Durch das nachträgliche Beifügen von Kupferstichabbildungen, die ursprünglich wegbleiben sollten, ist eine bedauerliche Wiederholung der entsprechenden Nummern der illustrierten Bücher verursacht worden; sie sind in folgender Weise zu berichtigen:



TAFELN



Tafel 1.



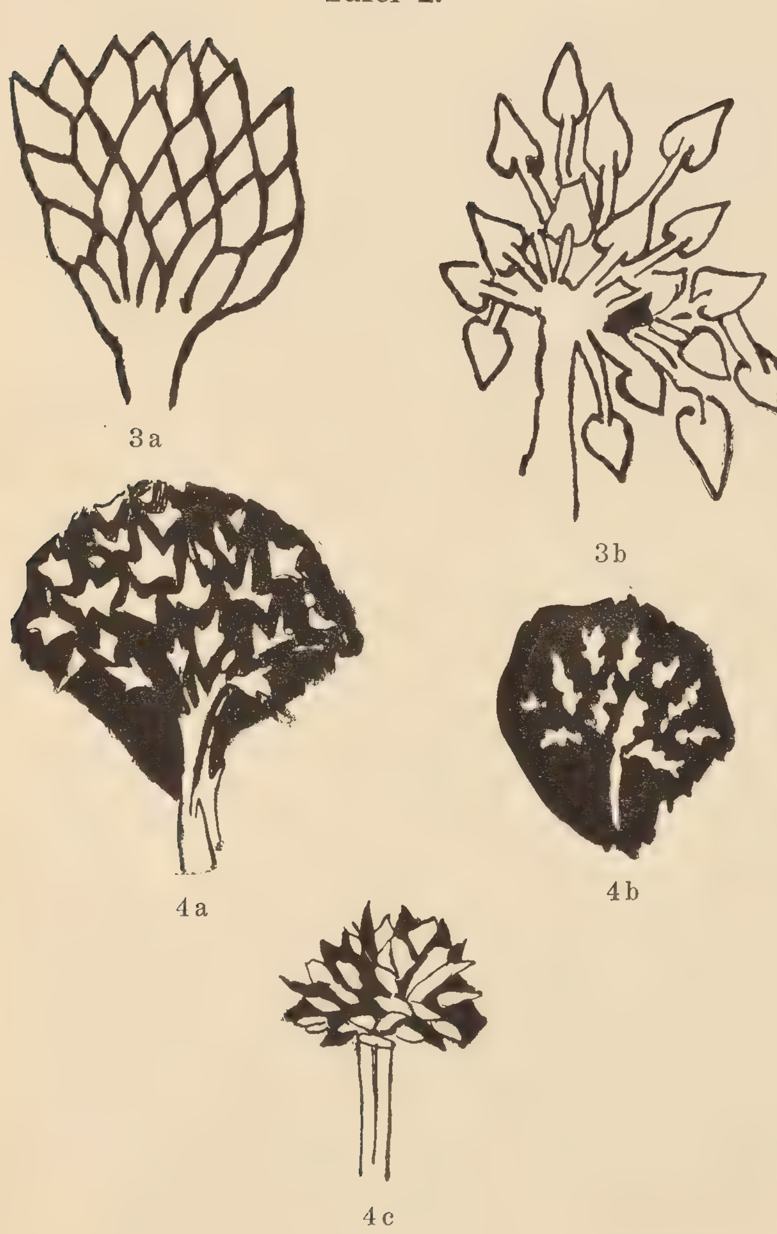
1a   1b

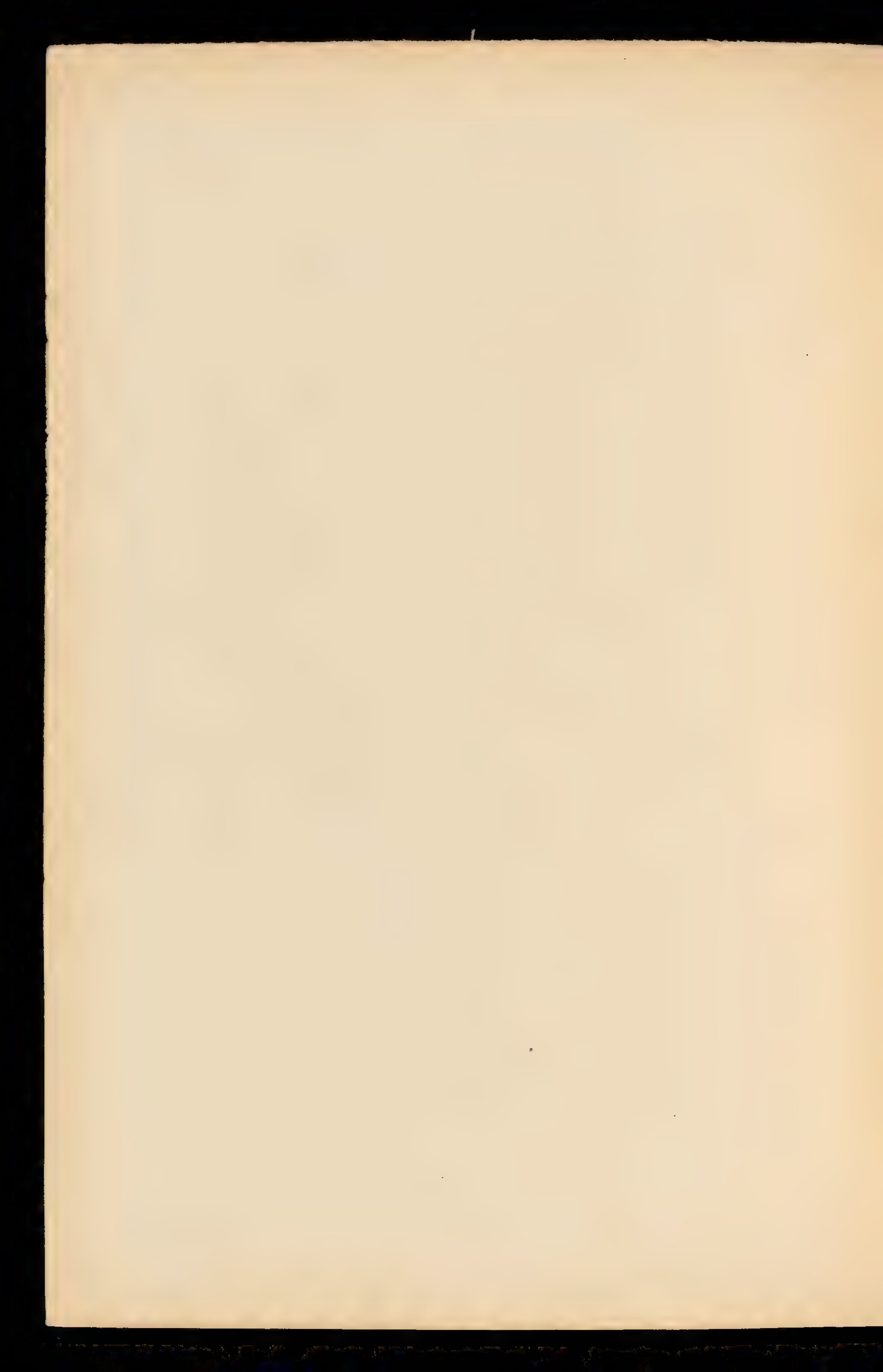


2

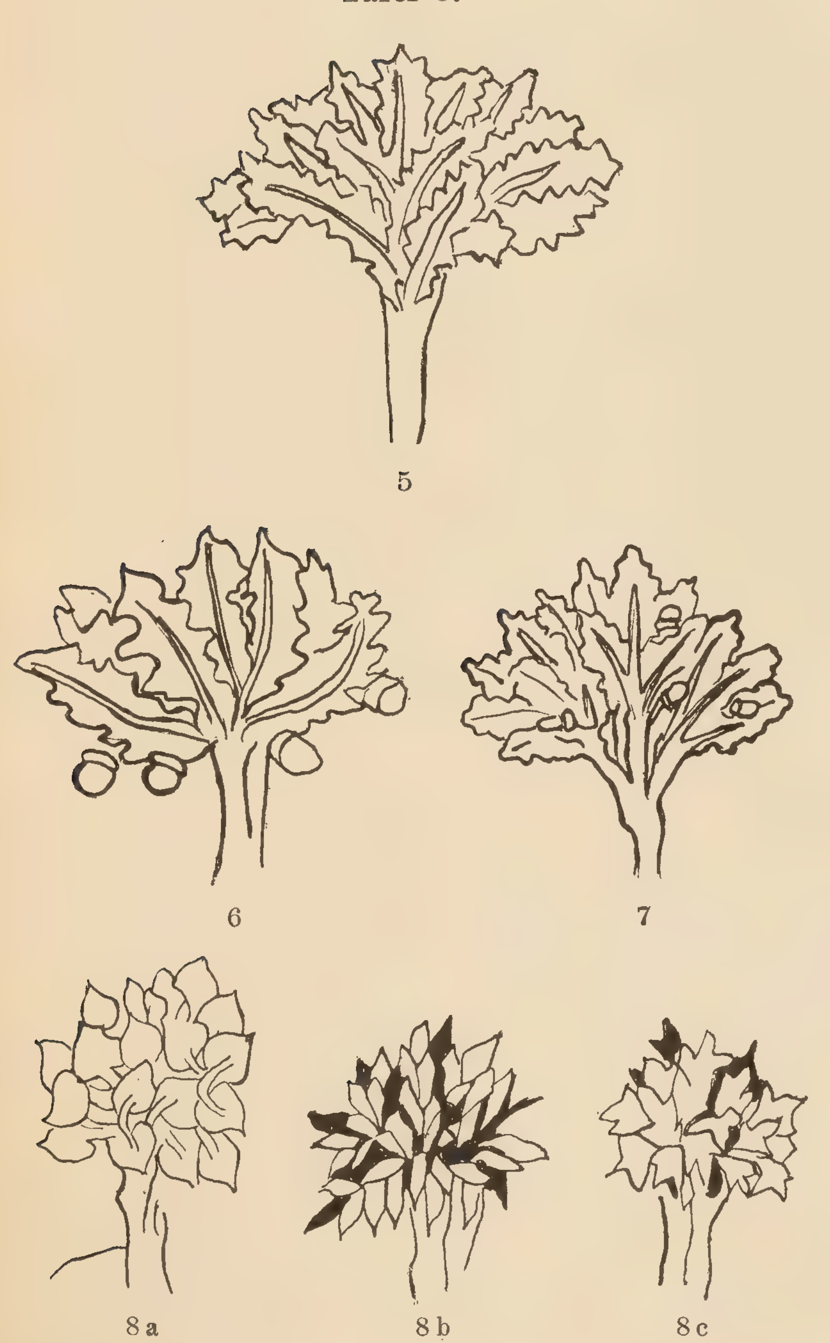


Tafel 2.



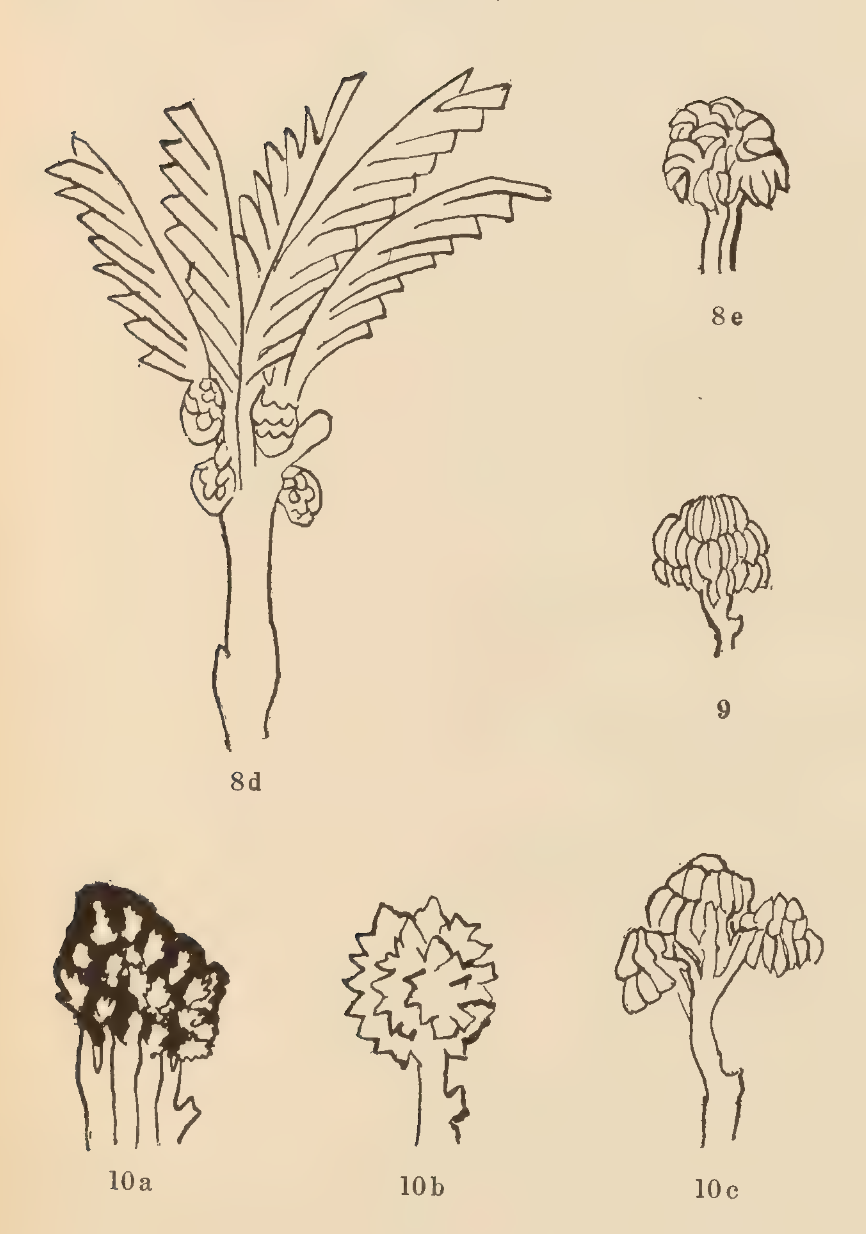


Tafel 3.



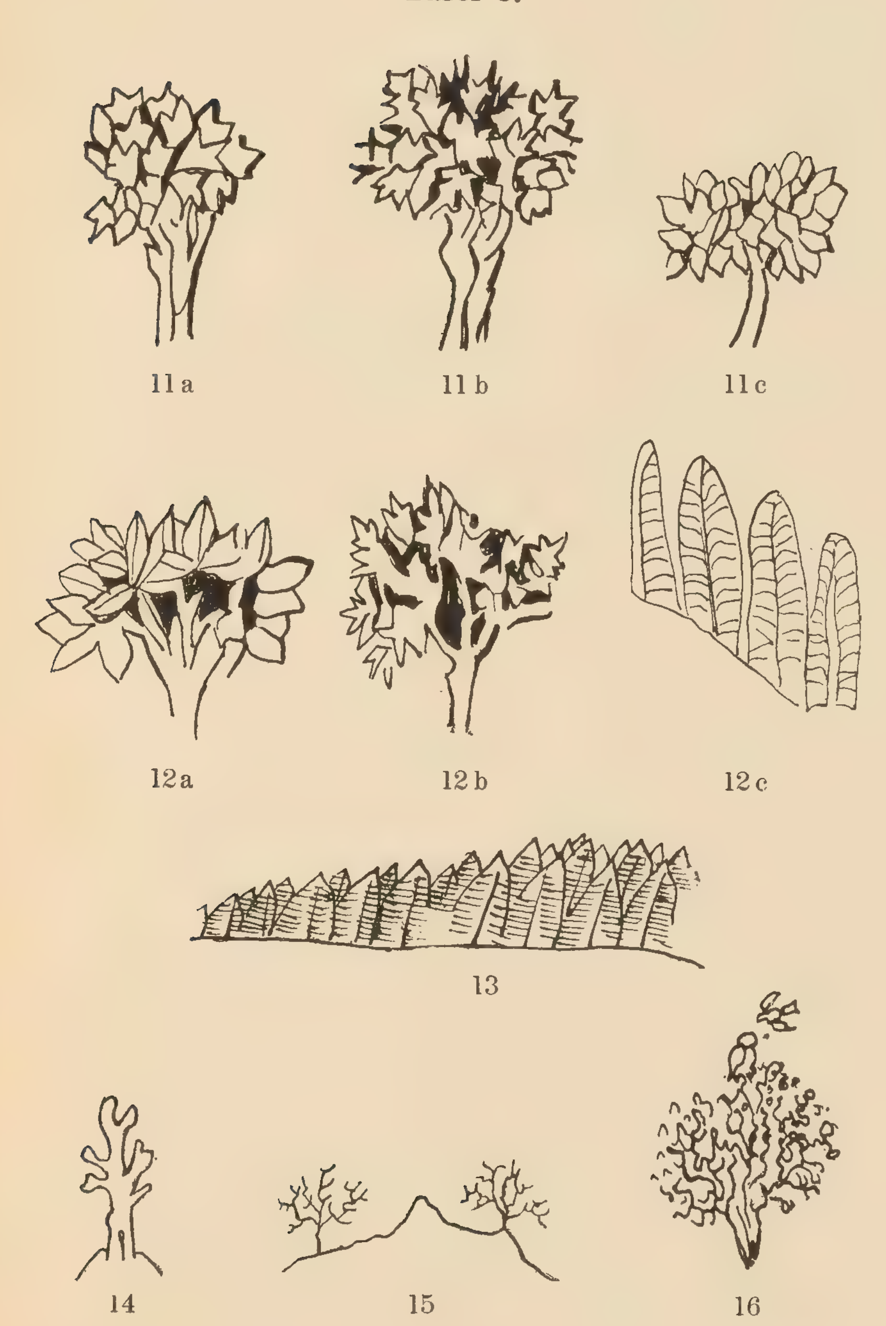


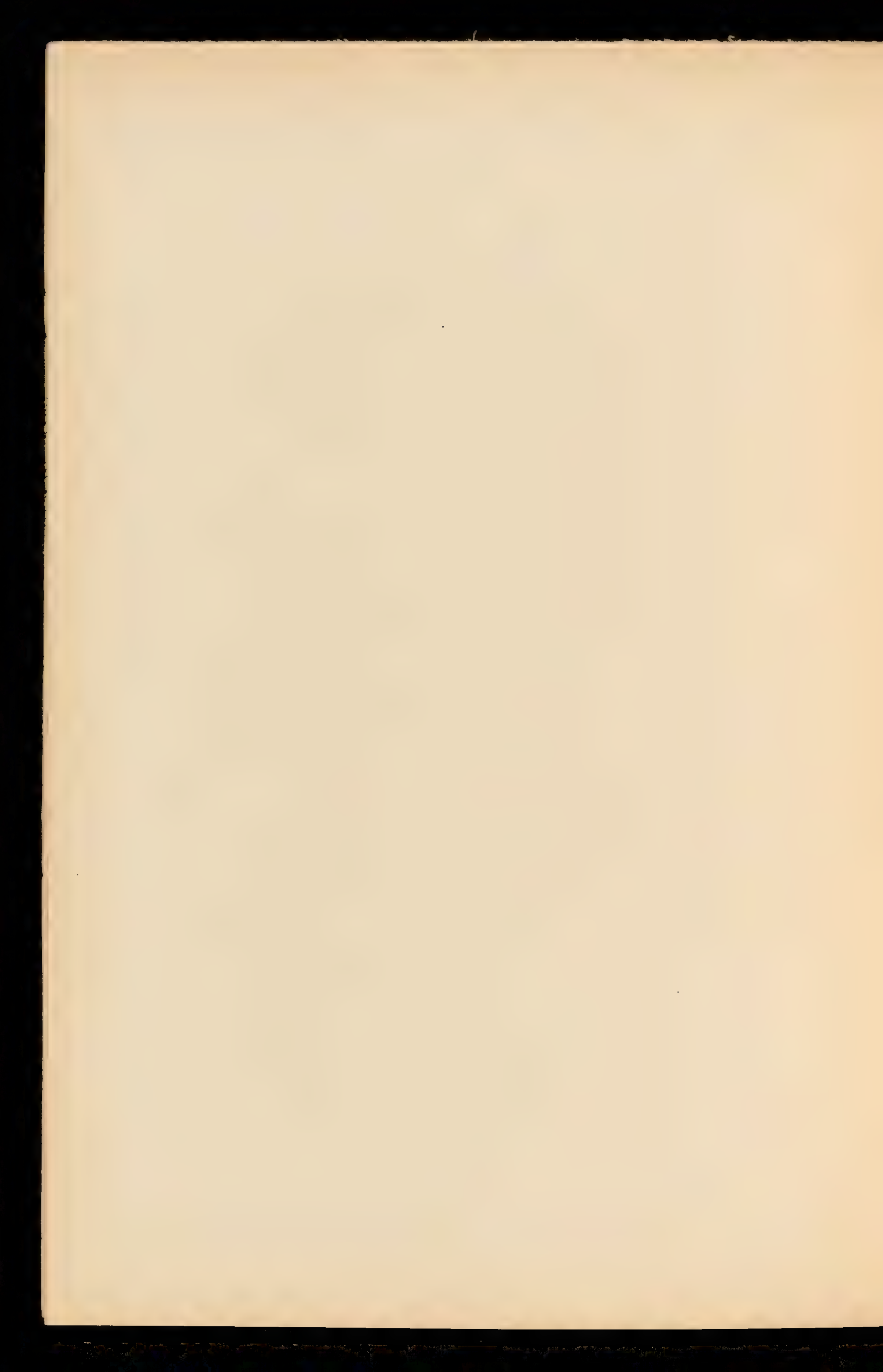
Tafel 4.



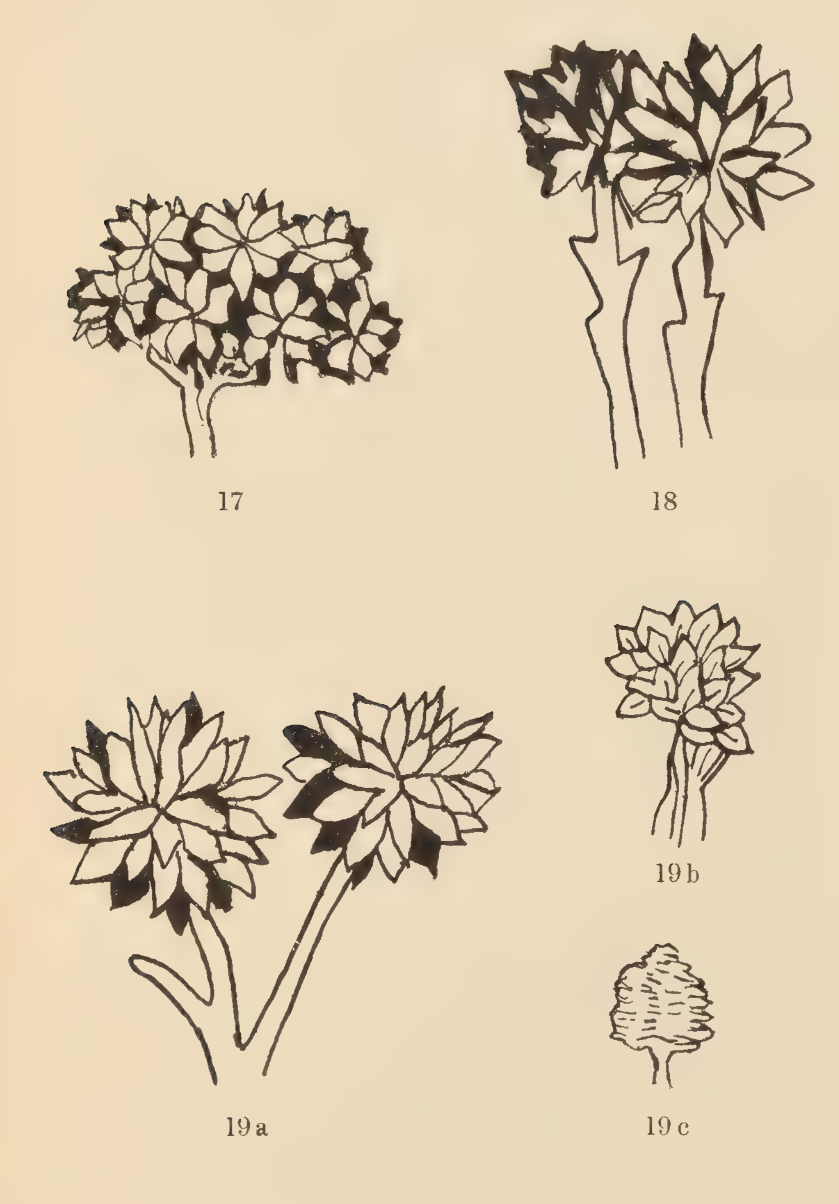


Tafel 5.





Tafel 6.



17 18

19 a 19 b 19 c



Tafel 7.



20



21 a



21 b



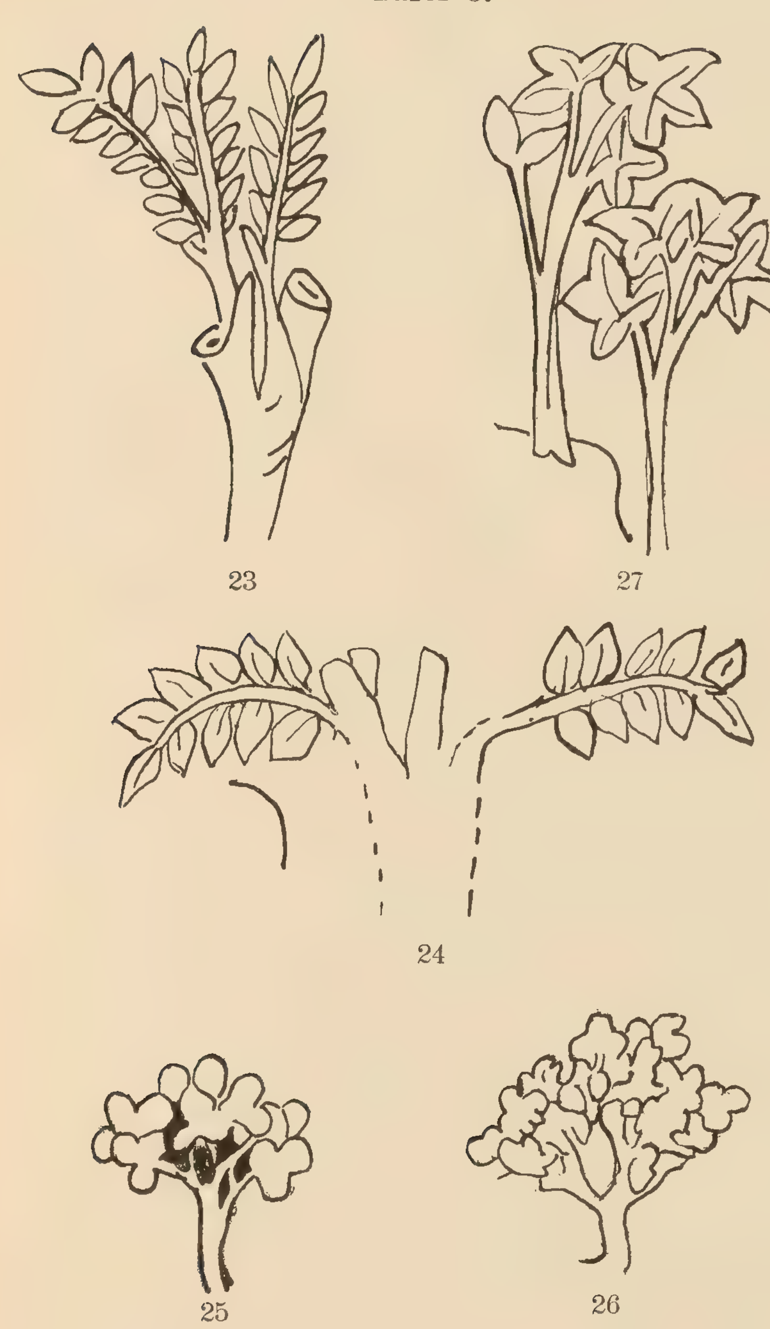
22 a

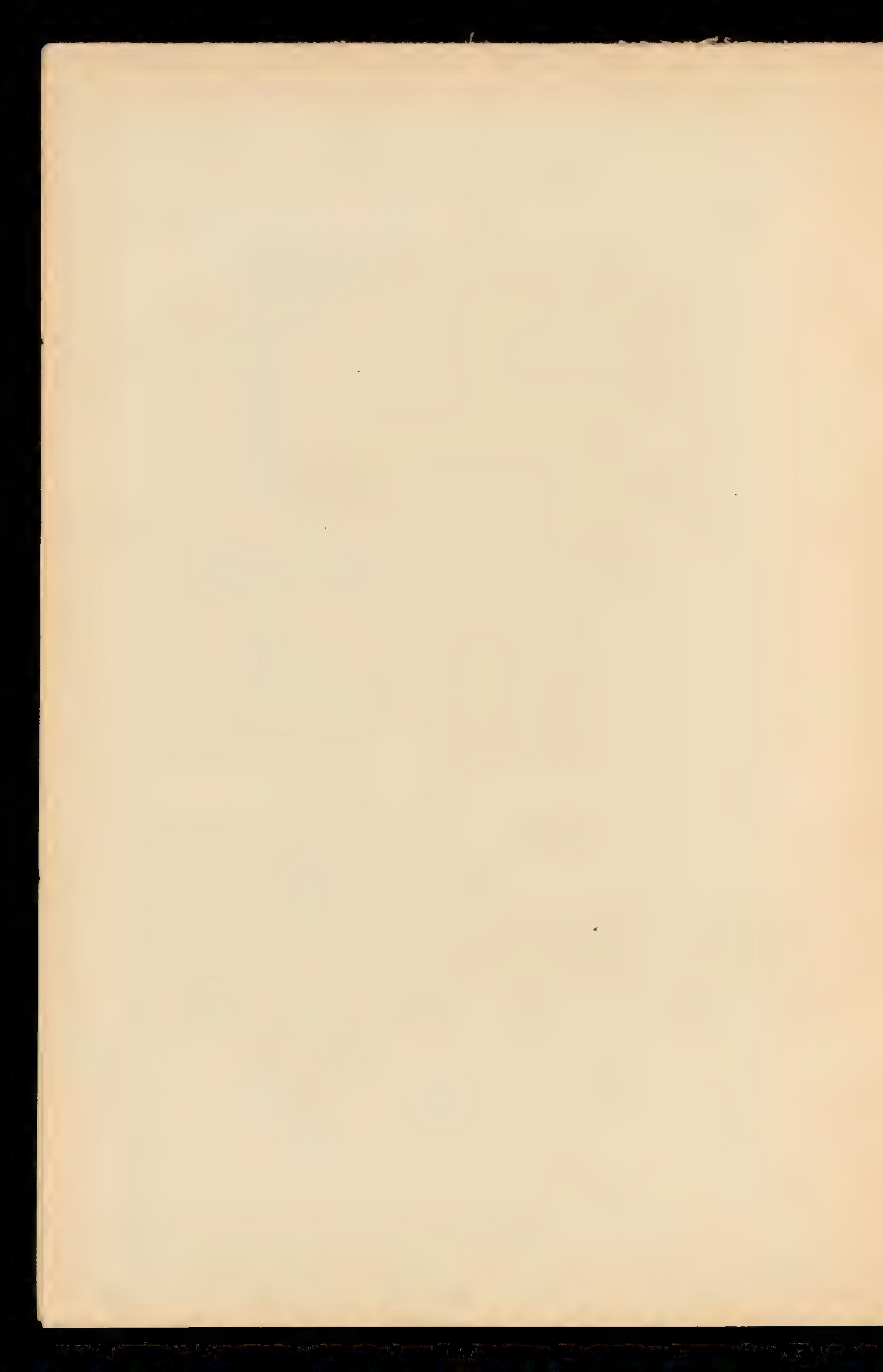


22 b



Tafel 8.





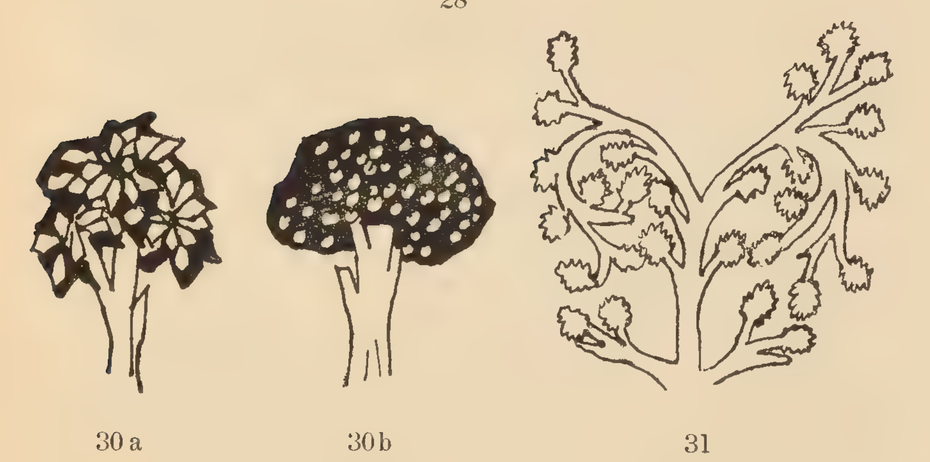
Tafel 9.



29



28



30 a 30 b 31

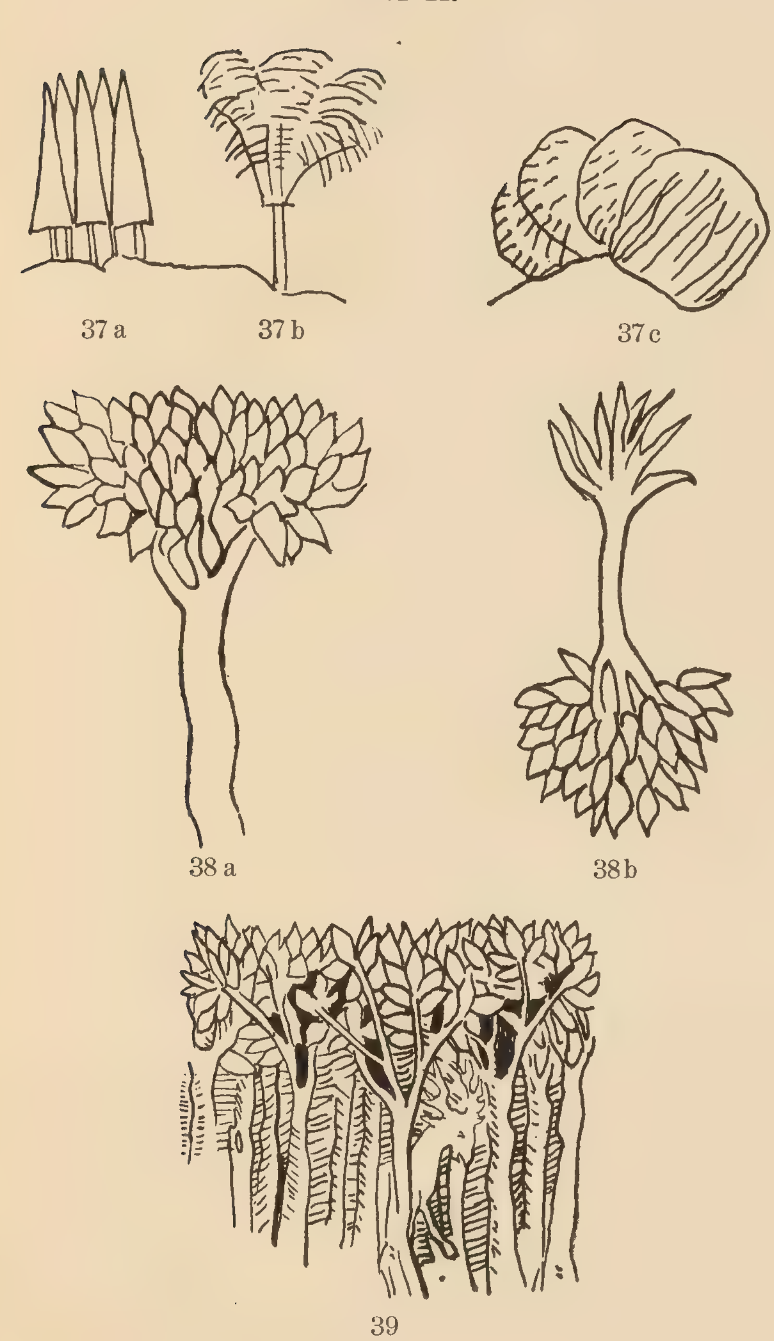


Tafel 10.





Tafel 11.



37 a 37 b 37 c

38 a 38 b

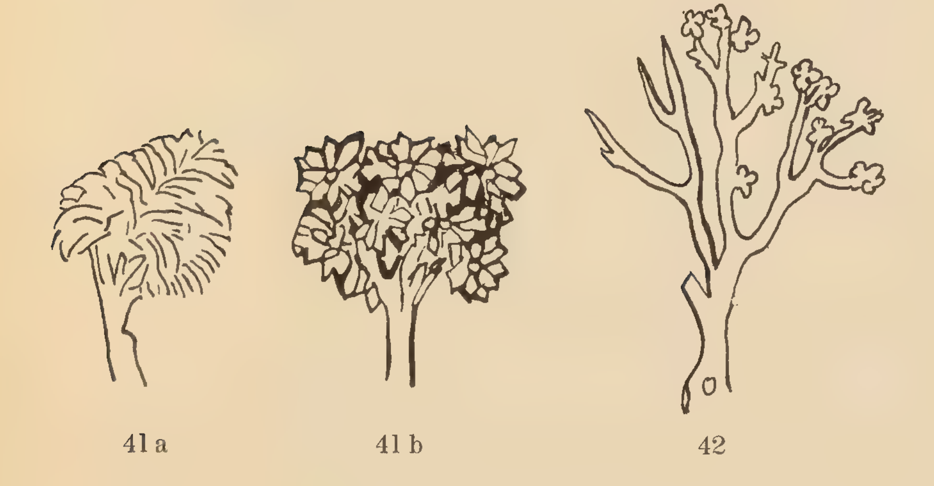
39



Tafel 12.



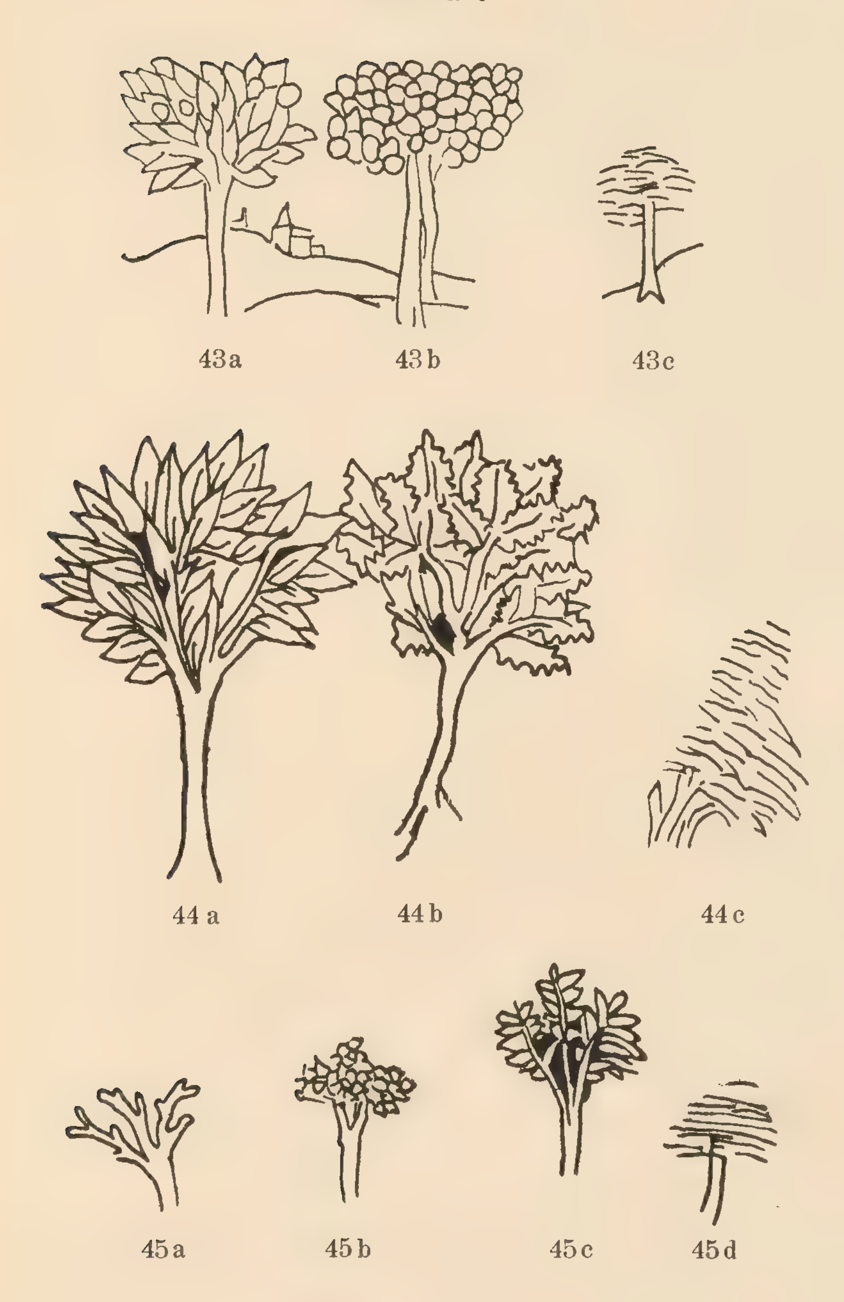
40



41 a   41 b   42



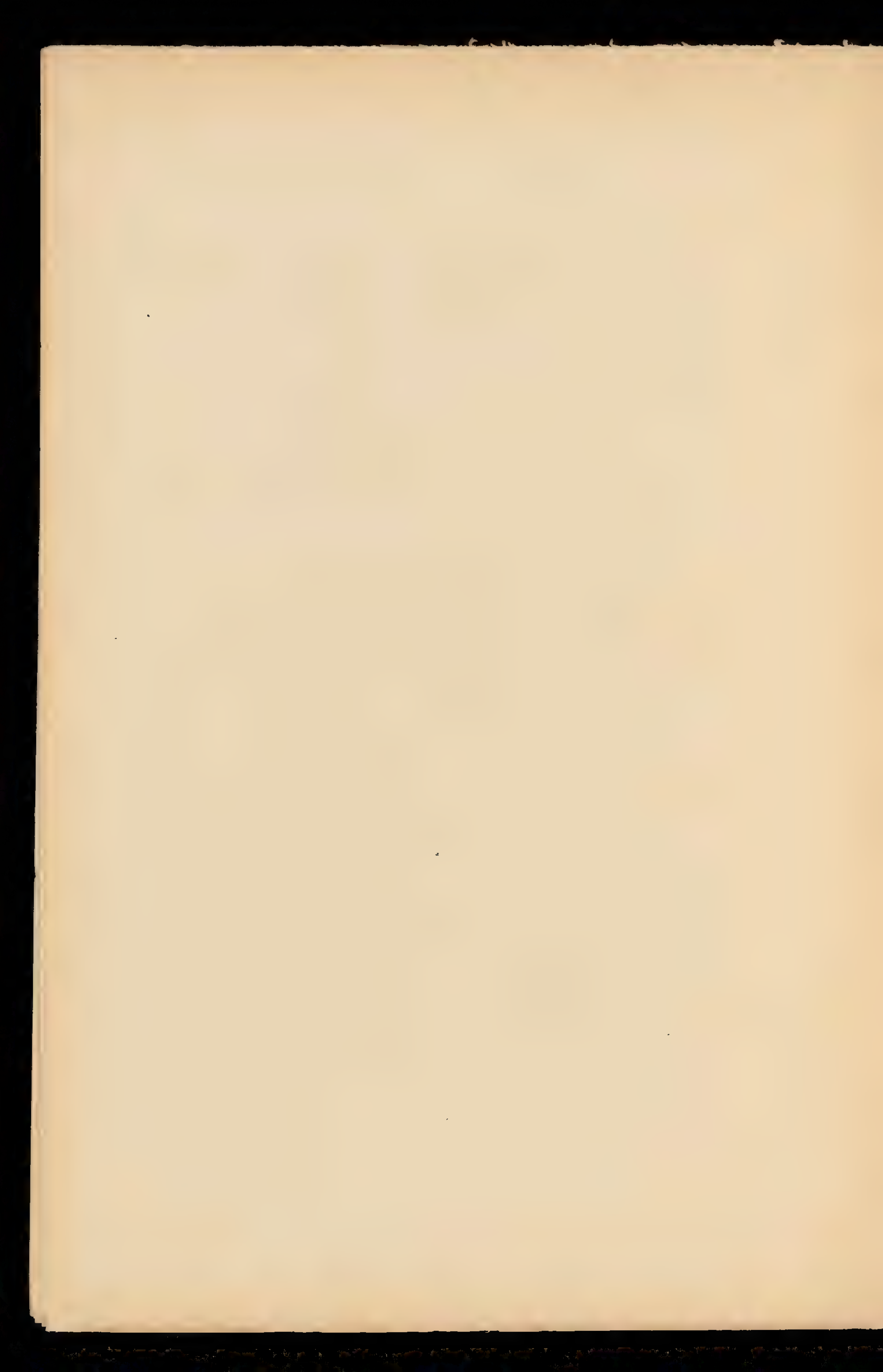
Tafel 13.



43a 43b 43c

44 a 44 b 44 c

45a 45b 45c 45d

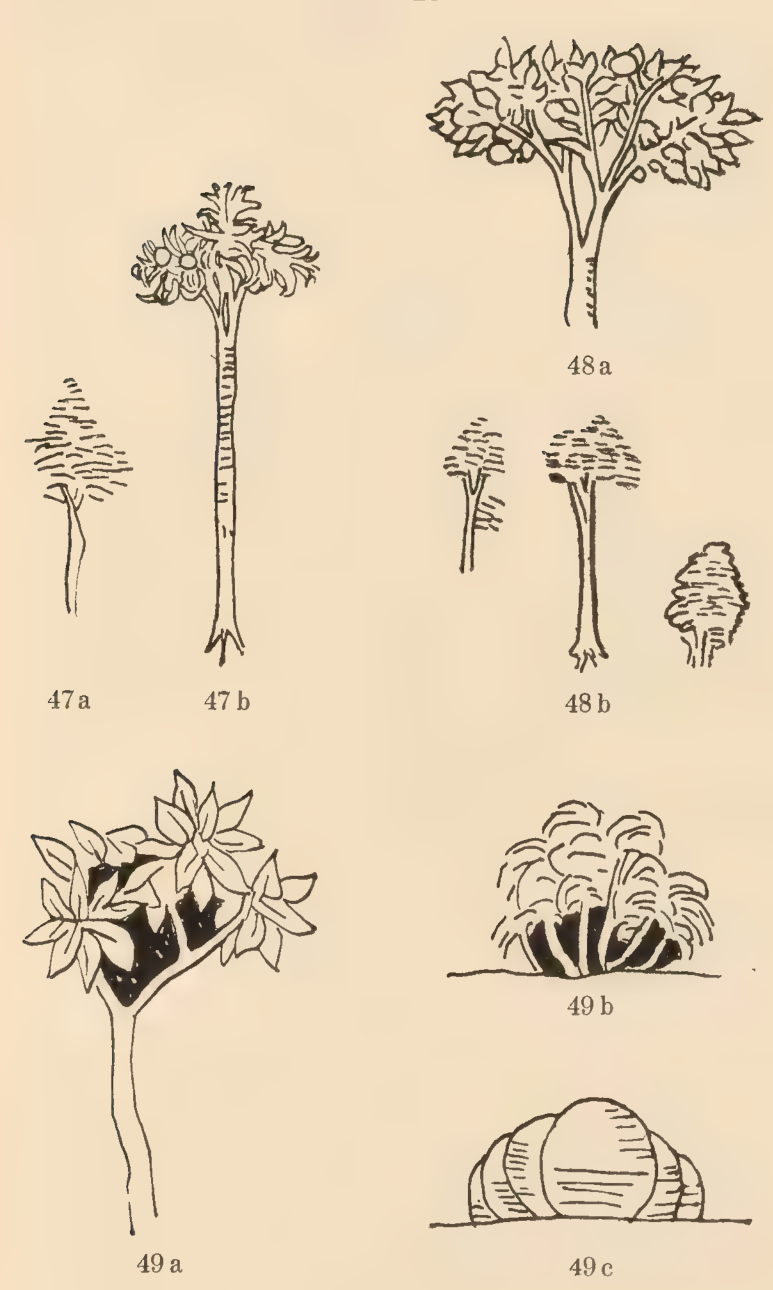


Tafel 14.



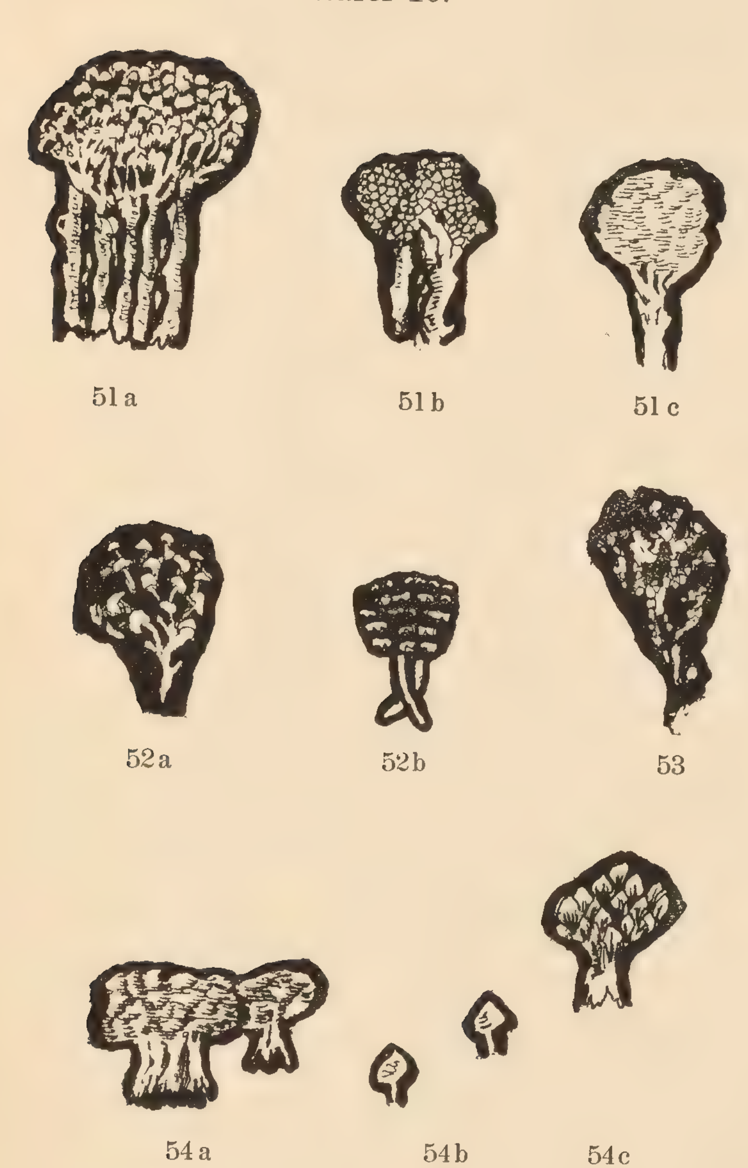


Tafel 15.



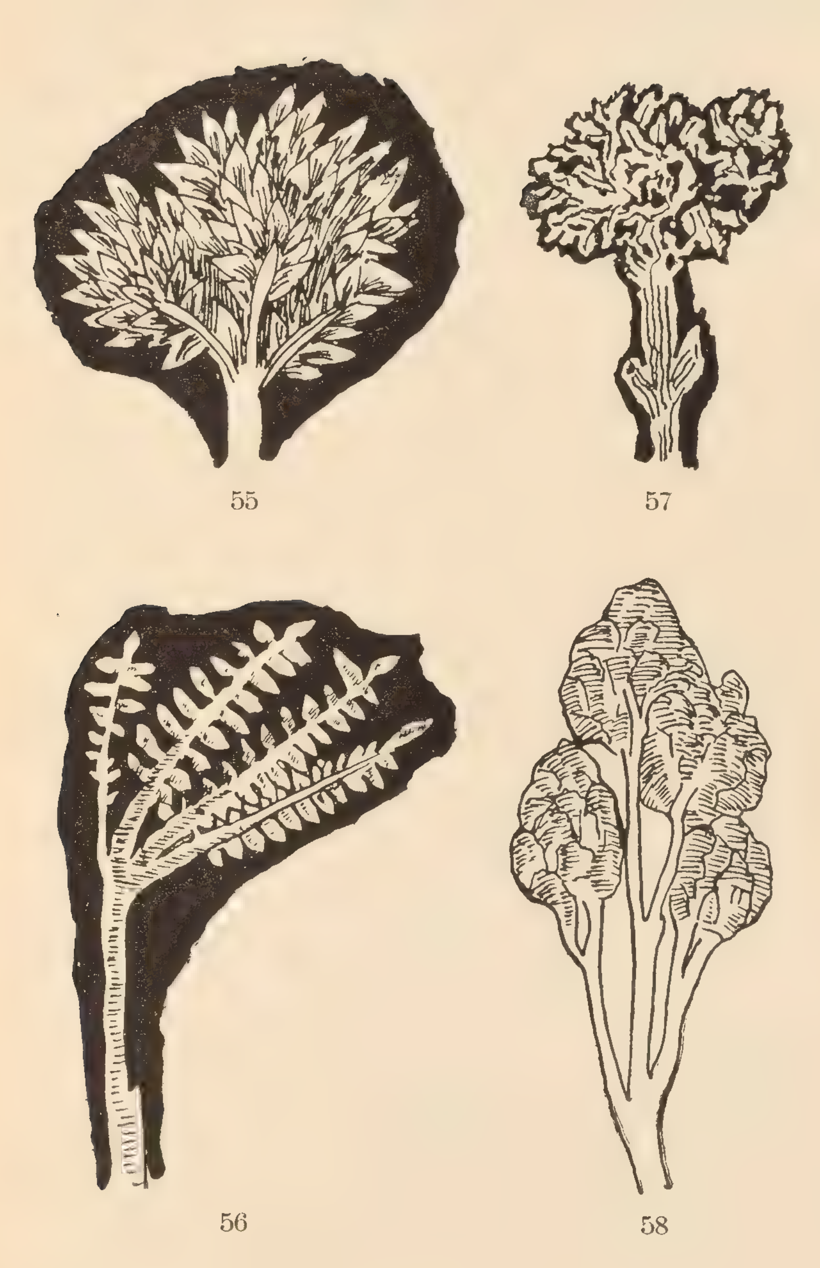


Tafel 16.



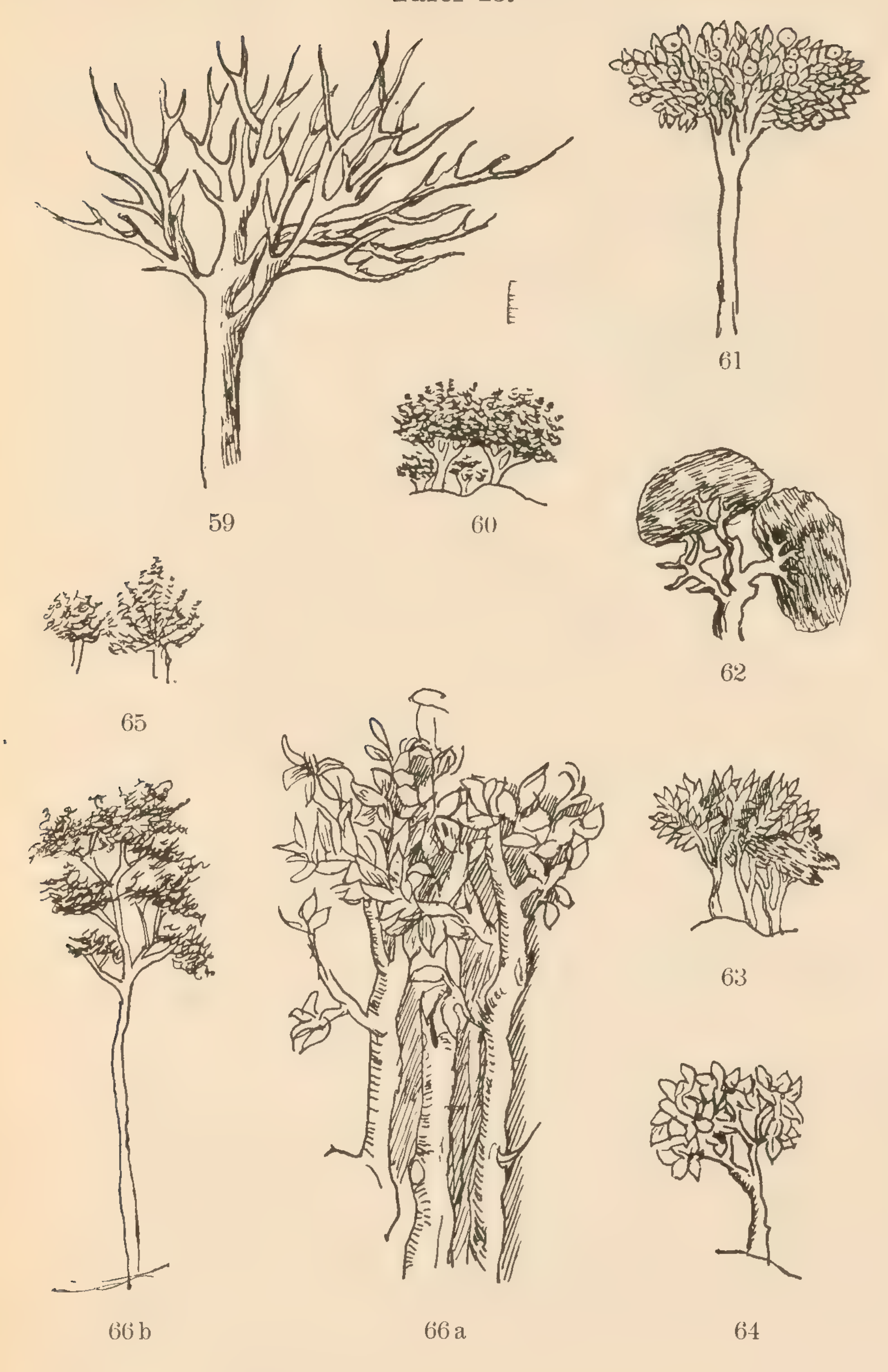


Tafel 17.



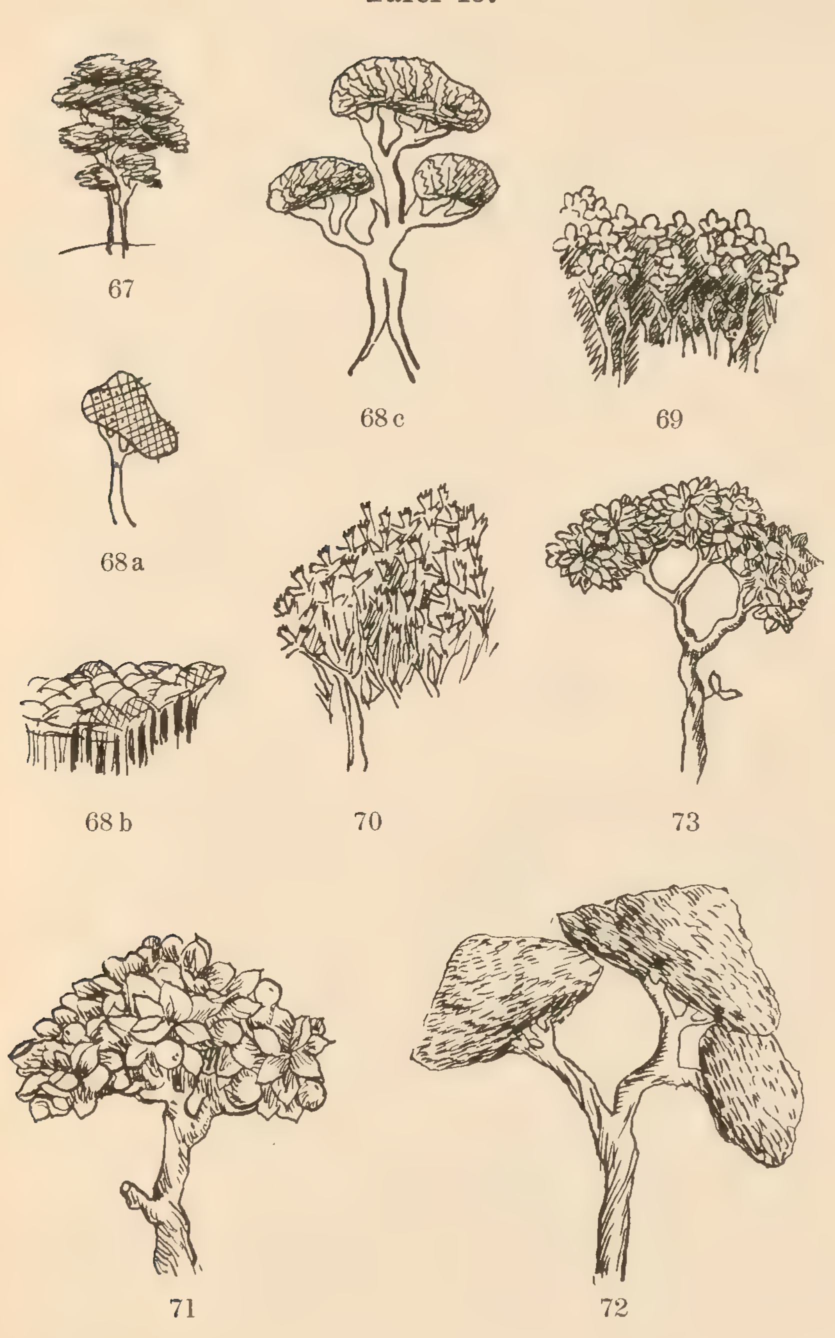


Tafel 18.





Tafel 19.





Tafel 20.





Tafel 21.



79 80 81 82 83 b 83 a

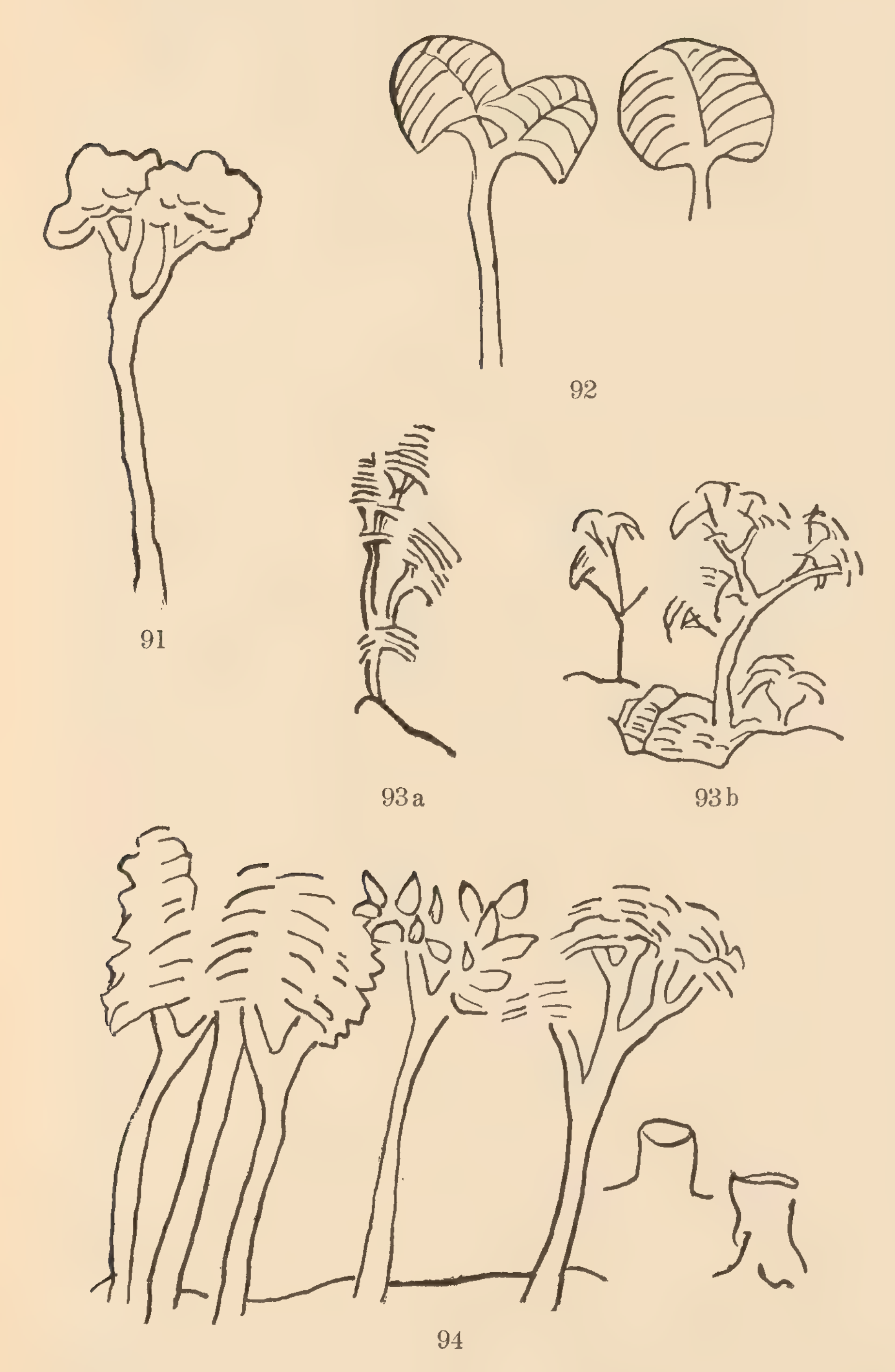


Tafel 22.



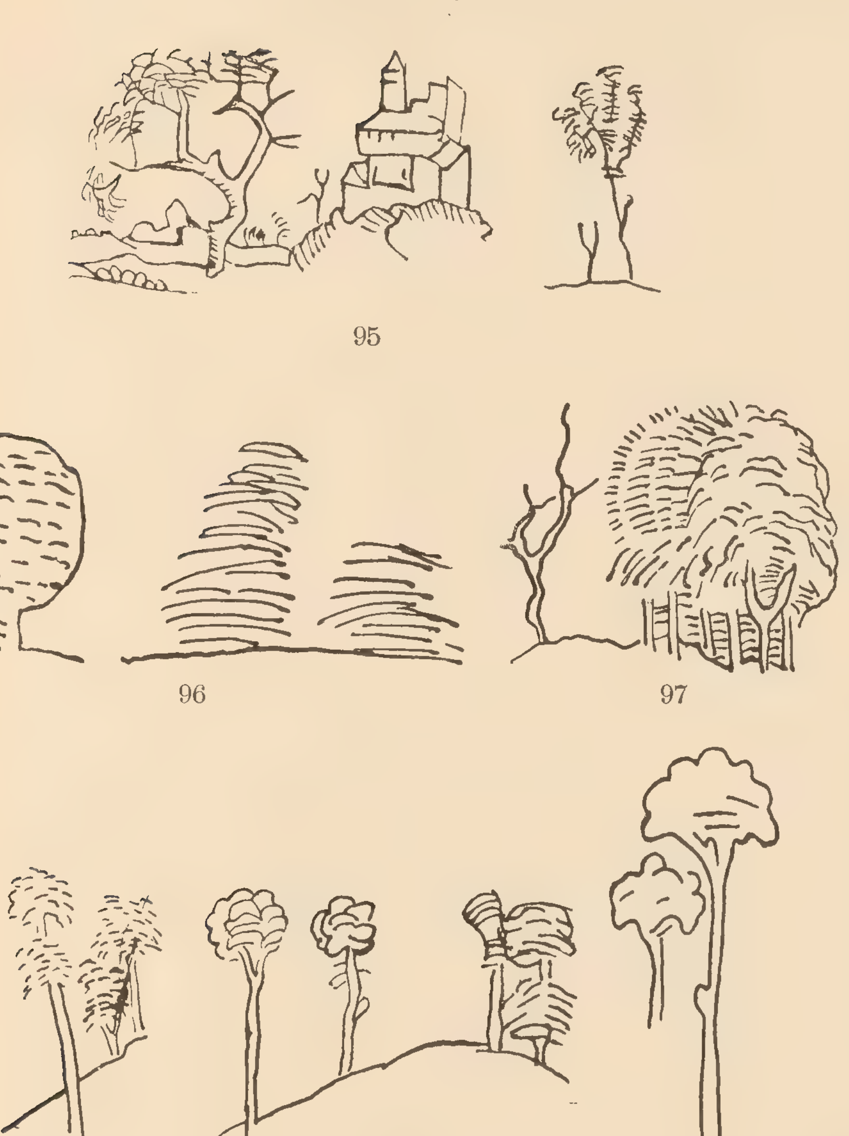


Tafel 23.





Tafel 24.



95

96

97

98



Tafel 25.



99

100

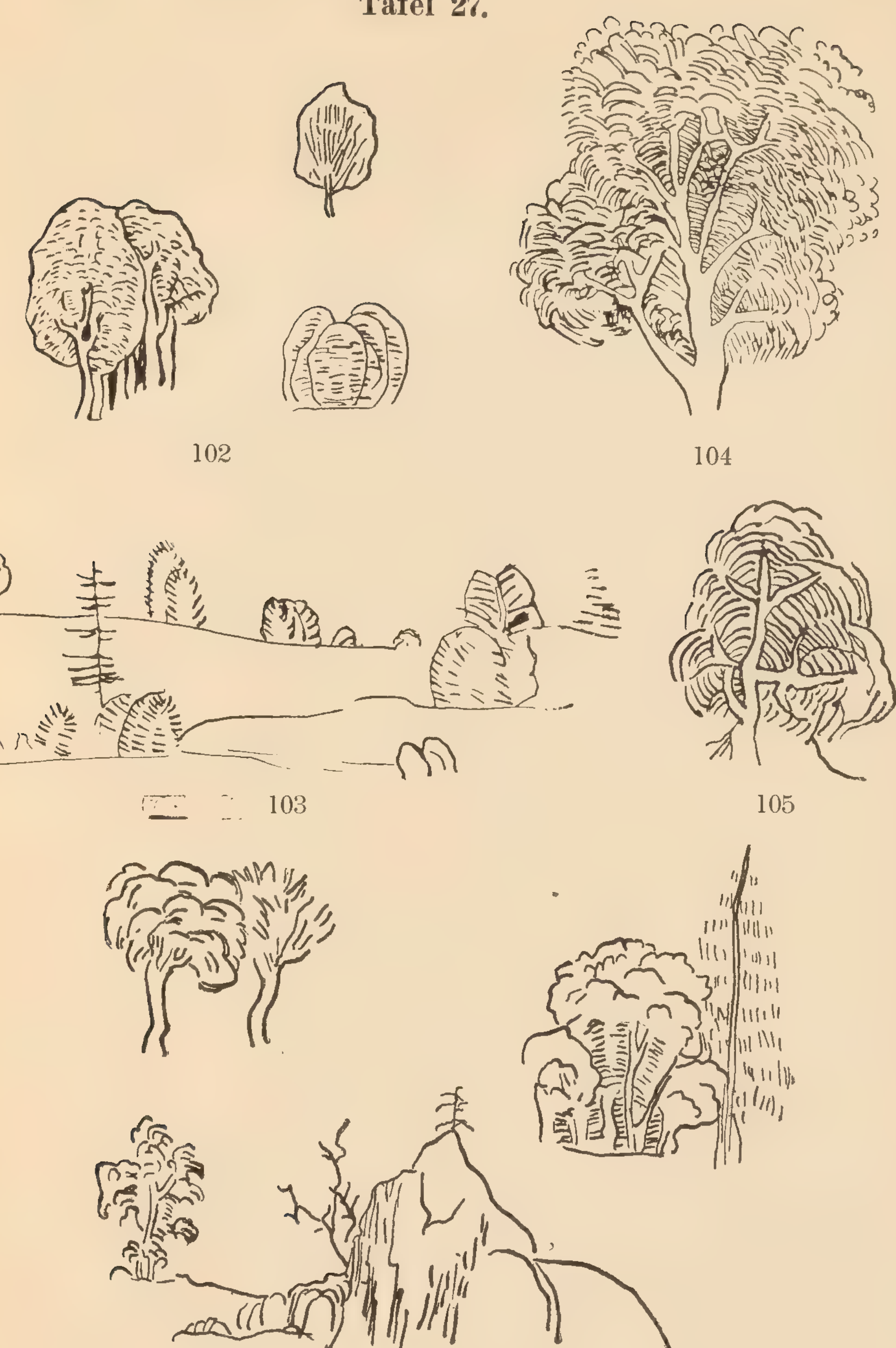


Tafel 26.





Tafel 27.



106



Tafel 28.



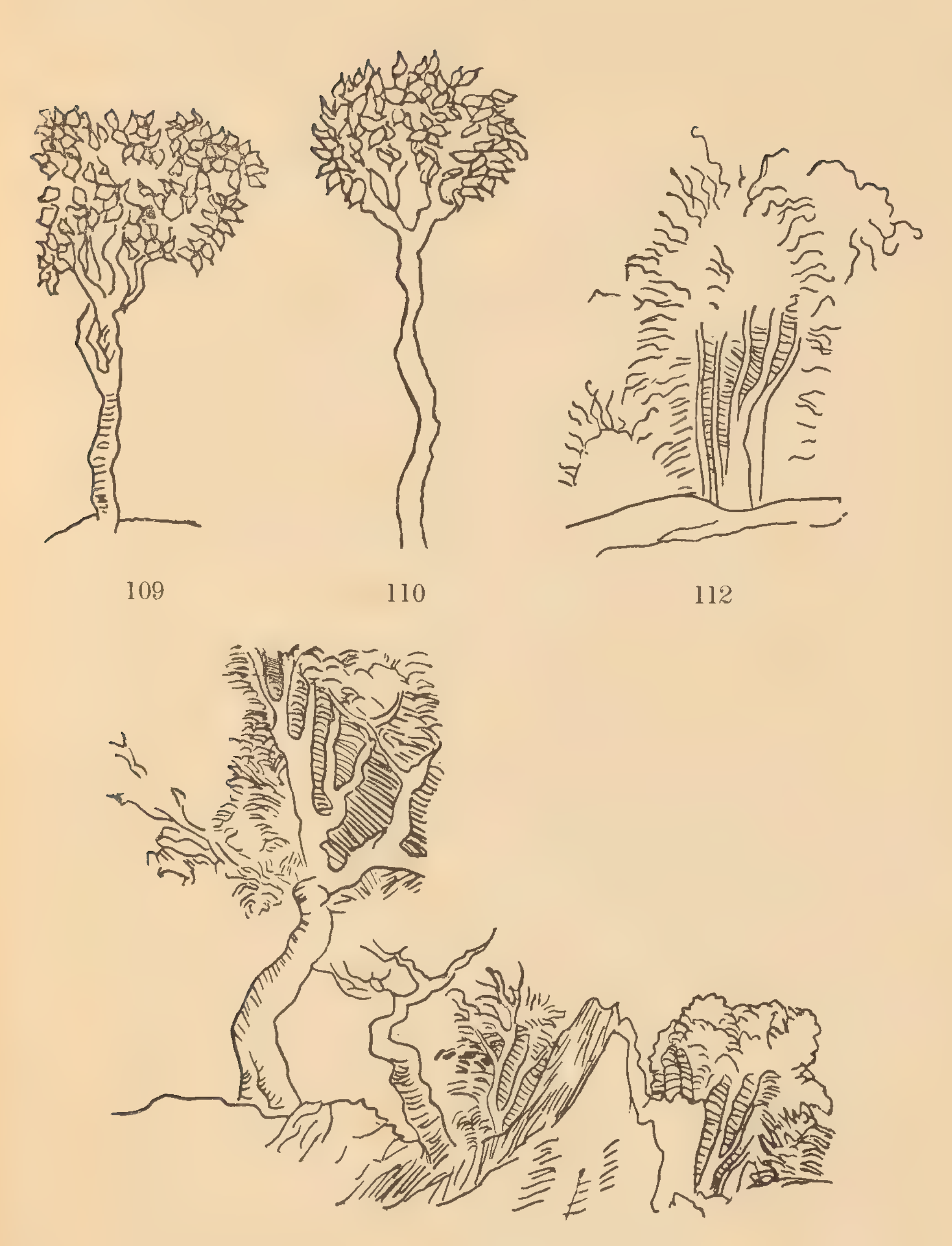


Tafel 29.





Tafel 30.



109 110 112

111

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894.)

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50
2. **Meyer-Altona, Ernst,** Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1789. Mit 35 Abbildungen. 3. —
3. **Kautzsch, Rudolf,** Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50
4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —
5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5 —
6. **Weisbach, Werner,** Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —
7. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —
8. **Weisbach, Werner,** Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —
9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen auf 49 Lichtdrucktafeln. 15. —
10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. (Vergriffen). 6. —
11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr., Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50
12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —
13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —
14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —
15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —
16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —
17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —
18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —
19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —
20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —
21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —
22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468–1531. Mit 39 Abbildungen. (Vergriffen). 10. —
23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —
24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. Nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —
25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —
26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
27. **Suida, Wilhelm,** Die Genredarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50
28. **Behncke, W.,** Albert von Soest, ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —
29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —
30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. 4. —
31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer, sein Leben und seine Werke. Mit Beiträgen zur Geschichte der deutschen Glasmalerei im 16. Jahrh. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —
32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —
33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —
34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —
35. **Schmerber, H.,** Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —
36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —
37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —

40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt, sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —

41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —

42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —

43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung. Mit 48 Zinkätzungen. 4. —

(Von diesem Werke ist auch eine Luxusausgabe in gr. 4°, worin die Holzschnitte auf Papier des 16. Jahrhunderts abgezogen sind, zum Preise von M. 8. — erschienen.)

45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Textabbildungen. 20. —

46. **Schubert-Soldern, F. von,** Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —

47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —

48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Bildertafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —

50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 5 Abbildungen im Texte, 29 Tafeln in Strichätzung und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —

52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —

53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —

55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —

57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50

58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —

59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —

60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —

61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —

62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50

63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius, sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —

64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —

65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —

66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten (vor 1446). Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —

67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —

68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —

70. **Bogner, H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. 2. 50

71. **Escher, Konrad,** Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —

72. **Bogner, H.,** Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —

73. **Bogner, H.,** Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln. 3. —

74. **Janitsch, Julius,** Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. 2. —

75. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. 12. —

76. **Geisberg, Max,** Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —

77. **Major, E.,** Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Mit 25 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 15. —

78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. 6. —
79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 31 Tafeln. 10. —
80. **Ludwig, Heinrich,** Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 4. 50
81. **Dibelius, Fr.,** Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Lichtdrucktafeln. 8. —
82. **Stadler, Franz J.,** Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln. 14. —
83. **Kutter, Paul,** Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Tafeln. 8. —
84. **Eichholz, P.,** Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abbildungen im Text. 4. —
85. **Geisberg, Max,** Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung 7. —
86. **Humann, Georg,** Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abbildungen. 6. —
87. **Springer, Jaro,** Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Tafeln und 3 Abb. im Text. 2. 50
88. **Hieber, Hermann,** Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. 2. 50
89. **Escherich, Mela,** Die Schule von Köln. 6. —
90. **Brinckmann, A.,** Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Mit 25 Tafeln. 10. —
91. **Schuette, Marie,** Der Schwäbische Schnitzaltar. Mit 81 Tafeln in Mappe. 25. —
92. **Baumeister, Engelbert,** Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 10. —
93. **Baum, Julius,** Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildungen auf 33 Tafeln. 10. —
94. **Schulz, Fritz Traugott,** Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg. Ein Bauwerk des XII. Jahrhunderts. Eine geschichtliche und bauwissenschaftliche Untersuchung. Mit 12 Abbildungen. 5. —
95. **Leidinger, Georg,** Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz. Herausgegeben und mit Einleitung versehen. Mit 40 Autotypien. 8. —
96. **Waldmann, E.,** Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst. Mit 29 Tafeln. 7.—; gebd. 8.50
97. **Hahr, August,** Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abbildungen im Text. 7. —
98. **Hess, Wilhelm,** Johann Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes und der physikalischen Technik des 18. Jahrhunderts in den ehemaligen Hochstiftern Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. im Text und 13 Tafeln. 8. —
99. **Hildebrandt, Hans,** Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Tafeln. 8. —
100. **Schreiber, W. L.,** und **Heitz, P.,** Die deutschen «Accipies» und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabel-Bestimmung. Mit 77 Abb. 10. —
101. **Sitte, Alfred,** Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfeningmeisters Zacharias Geizkofler 1576—1610. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Augsburgs. 3. —
102. **Jacobi, Franz,** Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Mit 14 Abb. auf 7 Lichtdrucktafeln. 4. —
103. **Gebhardt, Carl,** Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Mit 51 Abb. auf 34 Lichtdrucktafeln. 14. —
104. **Roth, Victor,** Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 75 Abb. auf 33 Lichtdrucktafeln. 16. —
105. **Kaufmann, Paul,** Johann Martin Niederee, ein rheinisches Künstlerbild. Mit 23 Abbildungen in Autotypie. 5. 50
106. **Schreiber, W. L.,** Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Mit 5 Abbildungen. 4. —
107. **Schulz, Fritz Traugott,** Die St. Georgenkirche in Kraftshof. Mit 35 Abbildungen auf 21 Tafeln. 8. —
108. **Höhn, Heinrich,** Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 14. —
109. **Josten, Hanns Heinz,** Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 («des hl. Bernward Evangelienbuch») im Domschatz zu Hildesheim. Beiträge zur Geschichte der Buchmalerei im frühen Mittelalter. Mit 1 Textabb. nach Zeichnung und 16 Lichtdrucken nach Originalaufnahmen des Verfassers. 6. —
110. **Rentsch, Eugen,** Der Humor bei Rembrandt. 2. —
111. **Roch, Wolfgang,** Philipp Otto Runges Kunstanschauung (dargestellt nach seinen «Hinterlassenen Schriften») und ihr Verhältnis zur Frühromantik. 8. —
112. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst von Elias Greither dem Aelteren und seinen Söhnen und Mitarbeitern. Ein Beitrag zur Geschichte der bayerischen Lokalkunst. Mit 44 Abb. auf 32 Lichtdrucktafeln. 10. —
113. **Reiners, Heribert,** Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Mit 29 Lichtdrucktafeln. 8. —
114. **Molsdorf, Wilhelm,** Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV. Jahrhunderts. Mit 10 Abb. im Text und 15 Tafeln. 7. —
115. **Büchler, Karl,** Das Römerbad Badenweiler. Eine erläuternde Studie. Mit 1 Plan in Lithographie und 24 Abb. 3. —